This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

Library

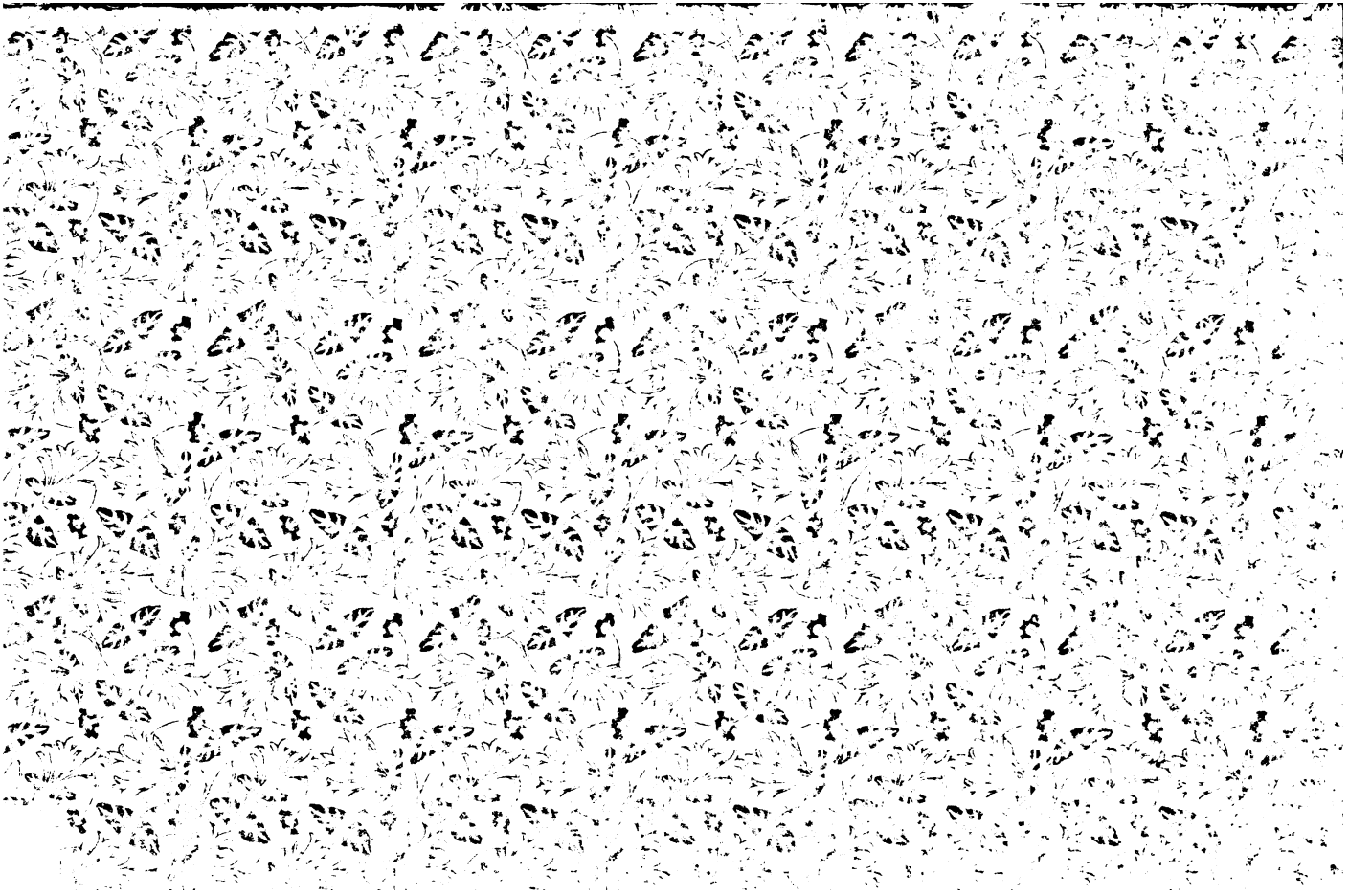
of the

University of Wisconsin

PRESENTED BY

MR. JOHN KREMER

MILWAUKEE



Das Leben Raphael's

von

Herman Grimm.

Dritte Auflage.

Neue Bearbeitung.

Berlin.
Verlag von Wilhelm Hertz.
(Besserſche Buchhandlung.)
1896.

82678
DEC 23 190-
W10
.R18
G8

Inhalt.

Seite

Erstes Kapitel. Raphael und die Geschichte der Menschheit. — Das Quattrocento 1

Zweites Kapitel. Der Palastbau in Urbino. — Giovanni Santi. — Perugino. — Das Sposalizio. — Piero della Francesca in Città di Castello. — Die Madonna di Perugia . . 15

Drittes Kapitel. Die Grablegung. Das Gemälde. — Geschichte der Composition. — Schlußbetrachtung 37

Viertes Kapitel. Die Camera della Segnatura. Das Rom Giulio's II. — Die Disputa. — Die Entstehung des Gemäldes. — Die Schule von Athen. — Der Parnaß . . 56

Fünftes Kapitel. Die Cartons zu den Teppichen. Raphael's Stellung in Rom. — Das zweite vaticanische Zimmer. I. — Raphael als Bildnißmaler. — Das zweite vaticanische Zimmer. II. — Die Cartons zu den Teppichen. — Erster Carton: Der wunderbare Fischzug. — Zweiter Carton: Die Erscheinung Christi am See Genezareth. — Dritter Carton: Die Heilung des Lahmen. — Vierter Carton: Der Tod des Ananias. — Fünfter Carton: Die Erblindung des Elymas. — Sechster Carton: Das Opfer von Lystra. — Siebenter Carton: Paulus als Prediger in Athen . . . 91

Sechstes Kapitel. Die Sistinische Madonna. Maria. — Raphael's vorrömische Madonnen. — Die Römischen Madonnen. — Die Sistinische Madonna in Dresden . . . 131

Siebentes Kapitel. Die Farnesina. Raphael vor dem eigenen Urtheil. — Aeußerer Verkehr Raphael's unter Leo dem Zehnten. — Agostino Chigi's Villa am Tiberufer . . . 148

Achtes Kapitel. Die letzten Werke. Die Verklärung Christi. — Der Sieg Constantin's. — Raphael's Tod 185

Neuntes Kapitel. Raphael's Ruhm in vier Jahrhunderten. Das Cinquecento. — Frankreich. — Die Deutschen im Rom des 18. Jahrhunderts. — Raphael unter Napoleon I. — Das Rom unseres Jahrhunderts. — Die Deutsche Kunsthistorie des 19. Jahrhunderts. — England. — Schluß . . 226

Erstes Kapitel.

Raphael und die Geschichte der Menschheit. — Das Quattrocento.

1.

Raphael und die Geschichte der Menschheit.

Von Raphael werden die Menschen immer wissen wollen. Von dem jungen schönen Maler, der alle anderen übertraf. Der früh sterben mußte. Dessen Tod ganz Rom betrauerte. Wenn die Werke Raphael's einmal verloren sind, sein Name wird eingenistet bleiben in das Gedächtniß der Menschen.

In 25 Jahren wird die Welt das fünfhundertjährige Erinnerungsfest seines Todes begehen. Alle Völker und alle Religionen werden ihn feiern. Wir leben dann in dem neuen Jahrhundert. Fünf Jahrhunderte wird die Menschheit dann hinter sich haben, die sie verstehen muß, um sich selbst besser zu begreifen. Das neunzehnte zuerst, in dem wir heute noch ein wenig drinstecken. Es wird als das des geistigen Ineinanderströmens der Völker erscheinen. Das achtzehnte war das der geistigen Befreiung, die mit Voltaire begann und mit Friedrich und Napoleon abschloß. Das siebzehnte das des dreißigjährigen Krieges in Deutschland und der französischen Monarchie unter Ludwig XIV. Das sechszehnte ist das Luthers. Das fünfzehnte oder, wie wir mit den Italiänern zählen, das Quattrocento, das der Erfindung der Buchdruckerkunst. In sein letztes Viertel fällt Raphael's Geburt.

Raphael war der Sohn eines Malers im mittleren Italien. Mußte als kleiner Knabe schon in ein fremdes Atelier eintreten.

Verwaiste früh. Gelangte jung, aber als fertiger Maler bereits, nach Rom in die höchsten Kreise. Arbeitete dort, starb vor seinem vierzigsten Jahre und hinterließ in Rom einen Palast, Reichthum, trauernde Freunde, doch keine Familie. Neben Michelangelo und Lionardo da Vinci wurde ihm seiner Zeit nur die dritte Stelle gegeben, heute übertrifft er an Ruhm sie und alle Maler die je gelebt haben.

Das wiederauftauchende Alterthum warf seine ersten Strahlen in die Zeiten der Kindheit Raphael's. Wie müssen sie geleuchtet haben und wie die Zukunft, die das neue Licht versprach! Wie muß es Raphael in die Seele gedrungen sein! Raphael, der nicht ahnte was historische Kritik sei, sondern was Anmuthendes erzählt oder gedruckt wurde für baares Gold nahm. Alle glaubten Alles damals. Nur ganz Einzelne, die in der Stille Manches bezweifelten. ‚Geschichte' bedeutete den Anblick eines festlichen Gedränges herrlicher Männer und Frauen, die ein in Urzeiten sich verlierendes Dasein erfüllten, dessen Umfang Niemand ermaaß. An dessen Anfang Adam und Eva, die beiden schönsten Menschen, standen. Und all die Bewohner dieser strahlenden Vergangenheit schienen gewußt zu haben, ihre Aufgabe werde sein, zukünftigen Völkern das Beispiel zu gewähren, wie auf Erden gelebt, gedacht und genossen werden müsse.

In allen Zeiten hat eine Ahnung des Vergangenen und Zukünftigen über uns Menschen geschwebt. Ein Gefühl kommenden Glücks oder Unheils hat unsere Schritte vorsichtiger oder leichter gemacht. Zuversicht und Besorgniß haben gewechselt. Ich erinnere mich meiner Jugend, wo der gesammte Bereich der Geschichte noch einen bethörenden Anblick bot. Eine unwiederbringliche Vergangenheit lockte mich an; die Erforschung uranfänglicher, heroischer Zeiten erschien als das edelste Ziel der Wissenschaft. Die Menschen waren anfangs größer und stärker und sprachen mit den Ueberirdischen.

Heute dehnt das Vergangene als eine in ungleichmäßigem Lichte daliegende, unüberſehbare Ebene freudlos vor unſeren Augen ſich aus. Richten wir die Aufmerkſamkeit dieſer oder jener Stelle zu, ſo tritt ſie mit gleichgültiger Deutlichkeit hervor, das Uebrige verharrt in Dämmerung und Verſchwommenheit, und die geſammte Vergangenheit gewährt trotz unzählbarer Details kein Bild. Die Gegenwart wiederum, die uns früher als unfaßbar erſchien, bietet eines. Das im Leben des Tages uns umdröhnende Gewirr von Thatſachen laſſe ſich, glaubten wir früher, nicht zuſammenfaſſen. Goethe hatte geſagt: ‚Unmöglich iſt's, dem Tag den Tag zu zeigen'. Dieſe Worte gelten heute nicht mehr. Goethe ſtak in einer ſchwerfälligen Zeit. Ein ihm unbekanntes Element augenblicklicher Umwandlung des Geſchehenden in Hiſtorie iſt zu einem Theile unſeres öffentlichen Lebens geworden. Fürſt Bismarck hat in ſeinen Anſprachen der letzten Zeiten mündlich eine Geſchichte der Gegenwart gegeben. Wir ſind uns wohl bewußt, daß das heute, geſtern und morgen ſich Ereignende der weiteren Zukunft, welche die uns noch geheim bleibenden Acten leſen darf, in Einzelnheiten einen anderen Anblick gewähren wird; allein wir heute Lebenden erfahren aus directer Einwirkung der Menſchen den Willen, die Abſichten und die Kraft derer, die die Geſchicke der Völker geiſtig und ungeiſtig heute formen und vorwärtsbewegen, und wir glauben, daß die Gegenwart wichtiger als die Vergangenheit ſei und unſer Urtheil über ſie zutreffender als das zukünftiger Generationen, obgleich dieſe mehr Details dann kennen. Die Zukunft aber, die früher freudig erwartet wurde, ſteht den Meiſten heute drohend dicht bevor wie ein Engpaß mit zum Einſturze ſich neigenden hohen Felswänden, in deren Schatten hinein uns etwas drängt und vorwärtsſtößt. Wir fühlen, daß wir müſſen.

Ich ſage ‚den Meiſten', denn ich ſelbſt denke anders. Ich theile die Beſorgniß nicht, geiſtige Güter könnten verloren gehen; die Freiheit, die wir ſicher haben und die immer noch anwächſt,

trägt jede Art von Selbstcorrectur in sich. Der Mangel an innerem Frieden, der Verlust an äußerer Ruhe werden betrauert und für unersetzlich gehalten: ich sehe überall nur Gewinn. Immer noch haben wir doch die lichten Tage mit ihrer Sonne und die stillen Nächte mit ihrem Schlafe. Es stehen mir Entwicklungen der Menschheit vor den Augen, die mitzumachen mir versagt sein wird, die mir aber als so glänzend schön erscheinen, daß es um ihretwillen wohl der Mühe werth wäre, das menschliche Dasein noch einmal zu beginnen.

In diesen Gedanken befangen, suche ich das Leben der Männer zu erforschen, die für ihre Zeit die Pegelhöhe des geistigen Zustandes bezeichnen. Die Wenigen, aber die Unverwüstlichen. Die ewigen Apfelbäume, die der ewig nachwachsenden Jugend, soviel Früchte von ihnen abgeschüttelt werden, jeden Morgen in vollen Früchten getreu wieder entgegenlachen. Hier liegt unsere historische Arbeit für alle Zukunft. Niemals wird die Erforschung der Geschichte dieser Männer aufhören. Immer wird sie unsere vornehmste naturhistorische Arbeit sein.

Wie anders mit denen von heute verglichen waren die Gestalten lebender Menschen, die Raphael, dieser wunderbare Historiograph seiner Gegenwart, an die Wände der Camera della Segnatura malte. Vergangenheit und Gegenwart schmolzen ihm in Eins zusammen. Der Uebermuth seiner Zeit fliegt uns aus ihnen entgegen. Schöner ist das antike Dasein niemals interpretirt worden als in diesen Gemälden. Die Sorglosigkeit der ewigen Ferienzeit, in der auf dem Olymp einstmals und nun wieder in den Palästen der Großen das Dasein durchgespielt wurde, führt er uns entgegen. Wenn Raphael auf der Schule von Athen Paulus darstellt, ist es nicht der das Schwert der Kirche führende harte Genosse des steinernen Petrus; sondern die neue Lehre, die er den Athenern bringt, tönt schmeichlerisch aus seinem Munde in das Volk hinein, das in freundlicher Neugier ihn dicht umgiebt.

Sie sollten ihre eigenen Dichter doch nur recht verstehen, sagt Paulus ihnen, um inne zu werden, daß ihre altgewohnten Ueberzeugungen und die Lehre Christi den gleichen Inhalt hätten. Kein anderer als Raphael konnte das malen. Für Raphael war, was die alten Dichter sagten und was Paulus predigte, dieselbe glücklich machende Lehre. Keine Kreuzigung hat er gemalt, keinen Oelberg, keinen Judaskuß, keine Geißelung, kein Ecce homo. Die ‚Kreuztragung' zusammenzustellen, scheint fast ein Zwang gewesen zu sein: Angst und Marter zu malen, verhinderte ihn ein inneres Widerstreben. Bei der Darstellung des Kampfes Constantin's mit Maxentius überstrahlt das Vorstürmen der siegreichen Armee das Unterliegen der Besiegten. Und beim ‚Kindermorde' überwiegen die Scenen, wo die Mütter mit ihren Kindern den Verfolgern noch entrinnen.

Dieser Neigung, das Freundliche, Kraftvolle, Beglückende als das Herrschende darzustellen, kam das Schicksal entgegen, dessen Gunst Raphael bis zu seinem Tode treu blieb. Er sollte nur so lange leben, als Rom und Italien ihm das zu bieten vermochten, dessen er für seine Kunst bedurfte.

2.

Das Quattrocento.

Raphael, mit dem Familiennamen Santi, wurde geboren in Urbino 1483 und starb 1520 in Rom[1]). Sein letzter Weg aus seinem Palaste zum Pantheon, wo er begraben liegt, läßt sich noch nachgehen.

Es ist der Gewinn derer, die früh sterben, daß sie den späteren Zeiten in jugendlicher Gestalt vor den Augen stehen. Ich

[1]) Zehn ausgewählte Essays. Zweite Auflage (1883) S. 382 ff. Fünfzehn Essays, Dritte Folge (1882) S. 405 ff. Leben Raphael's. Erste Auflage S. 48.

habe die Lebensarbeit Michelangelo's beschrieben, den die Wellen unabläſſig neu zuſtürmender Schickſale hinundherſchleuderten, bis er im höchſten Alter, wie eins ſeiner Gedichte ſagt, ‚auf zerbrechlichem Fahrzeuge den Hafen erreichte, der uns Allen zuletzt ſich aufthut'. Mit dieſem ewigen Kämpfer zugleich hat Raphael die Welt bewohnt. Auch um ihn her wurde geiſtig und mit den Waffen geſtritten, der Lärm aber brach in ſeine Werkſtätte nicht hinein. Mit Männern, die Anderen furchtbar waren, verkehrte er friedlich. Ruhig von Stufe zu Stufe empor und ſchweigend hat er den ihn und Andere beglückenden Weg vollendet. —

Scenen harter Grauſamkeit und der Vernichtung haben das Quattrocento erfüllt, aber die innere Unruhe der Nationen war noch nicht angebrochen, deren letzte Steigerung wir heute zu erleben ſcheinen. Die geiſtig fortſchreitende Welt war kleiner damals. Heute bedeutet ſie alle durch Elektricität und Dampf zu einem einzigen Schauplatz verbundenen Meere und Erdtheile; damals kam nur ein Theil von Europa in Betracht. Und dieſes Europa war menſchenleer, verglichen mit heute, und durch dürftige Wege nur die Länder unter ſich und in ſich verbunden, während unendliche Dialekte die einzelnen Völker in ſich getrennt hielten. Man wußte wenig von einander.

Ruhe war im Quattrocento die Vorausſetzung menſchlicher Exiſtenz. So wie damals iſt ſpäter nicht wieder gelebt worden. Niemanden bekümmerte das Bevorſtehende. Von welchem Hauche tiefſömmerlicher Stille wird Raphael's Madonna della Sedia umweht. Es ſcheint unmöglich, daß dieſer Mutter und dieſem Kinde die furchtbare Zukunft zu Theil werden könne, deren Bericht den Inhalt der Evangelien bildet. Der Frieden, der dieſe junge Frau umſchwebt, ſcheint für alle kommenden Tage auszureichen. Uns, die wir zurückblicken, ſcheint es, als ſeien die Tage und Stunden damals voller von Zeit geweſen, der Pulsſchlag der Menſchen langſamer, das Herankommen des Alters friedlicher. Eine

Dämmerung lag über den Nationen. Sie wollten für sich sein. Jede Stadt, jedes Dorf betrachtete sich als die Mitte der Welt. Der Einzelne hält sich zurück. Es wird gelesen und auch Briefe werden gewechselt, aber wir zählen heute die wenigen Bücher, die Jahr auf Jahr herauskamen; die ihrer Zeit selten und kostbar waren und nur in wenige Hände gelangten. Gedrucktes regte die Massen noch nicht auf, beruhigte sie noch nicht. Das gesprochene Wort war die vermittelnde Macht der in geringen Beträgen hervortretenden Gedankenarbeit. Geistiger Besitz ward mühsam und tropfenweise von Einzelnen gewonnen. Geistiger Verkehr war vorsichtig und langsam.

Die Menschen verbringen den größten Theil ihres Lebens zu Hause und Jeder hat ein Haus, in das er hineingehört. Reisende werden mißtrauisch angesehen. Die Schleier, die die Ferne verhüllen, sind dicht, die Fremde erscheint räthselhaft, die Wege, sobald man die Thürme der Vaterstadt aus den Augen verloren hat, gefährlich, die Rückkehr auch von kleinen Reisen ungewiß. Es ist, als komme man niemals wieder. Jede Stadt ist mit festen Mauern umgeben und die Thore sind bewacht und verriegelt. —

Der Boden Italiens scheint von der Natur zu Hervorbringung von Städten bestimmt zu sein. Feste Stellen, wo man sein Volk, seine Götter und seine Reichthümer vertheidigt. Vor Roms Gründung schon haben viele von den heutigen italiänischen Städten auf ihrer Stelle gestanden. Für den städtetragenden Boden Italiens war das gesammte römische Dasein nur eine Episode. Die 500 Jahre vor und die 500 Jahre nach Christus haben römische Republik und römisches Kaiserreich producirt: unter beiden Herrschaften vegetirten die Städte fort, und als die 1000 Jahre vorüber waren, erhob sich ihr selbständiges Wachsthum zu neuem Triebe, bis sie heute, zum erstenmale seit unvordenklicher Zeit, ein einiges freies Italien als ein sie alle gemeinsam umfassendes Element hervorgebracht haben. Denn trotz

Königreich und Volksvertretung besteht diese Herrschaft der Städte heute noch. Immer noch bilden die Bürger der großen und kleinen Städte das conservative Element, das den Staat aufrecht hält. Und so wird es sein solange der romanische Charakter besteht. Das römische Reich ist seiner Zeit nur ein ungeheures Conglomerat von Städten gewesen, die die Länder um das Mittelmeer erfüllten. Daß es seine Eroberungen ausbreitete, bedeutet, daß es Städte gegründet hat. Und nur soweit reichte seine Macht, als Städtegründung möglich war. Völker, die nicht in Städten wohnten, hat Rom sich nie zu assimiliren verstanden, und das städtelose Dasein in Germanien war das, was die Römer an der Unterwerfung der deutschen Völker verzweifeln ließ.

Dies also hatten die italiänischen Städte im Quattrocento vor den anderen Städten der Welt voraus, daß sie von älterem Adel waren als sie. Die flandrischen Städte standen im Quattrocento machtvoll und reich da: die italiänischen aber waren ihnen an geistigem Gehalt über.

Die italiänischen Städte sind wie von Bienenvölkern bewohnt, die, indem sie unaufhörlich Gewinn zutragen, den Bau kunstmäßig gewirkter Wohnstätten aus dunklem Triebe zugleich vollziehen. Bauen von Kirchen und Palästen, immer wie für allezeit berechnet, erschien als das selbstverständlich Nothwendige. Eine Rückkehr zu den architektonischen Formen des Alterthums begann im Quattrocento, die man aus ihren Ueberbleibseln in plötzlichem Verständniß wieder anwenden lernte. Die durch den Buchdruck sich verbreitenden antiken Autoren erleichterten das. Die herrschende Gesellschaft des Quattrocento sah sich als mit der Fortsetzung der altrömischen Herrlichkeit betraut an. Nicht nur die Künstler und die Gelehrten dachten so. Auch die geistlichen und weltlichen Herrn machten Jagd auf Alterthümer. Man schied die glorreiche alte Zeit weder der Nationalität noch der Zeit nach: Griechen und Römer in allen Jahrhunderten bildeten ein gleichartiges, mit allen Gaben

des Geistes ausgestattetes ideales Reich, das man (wie die im Kyffhäuser schlummernde Deutsche Kaisermacht) wieder zum Leben zurückzubeschwören sich getraute. Es war als werde das abgerissene glänzende Gewebe neu auf den Webstuhl gespannt und in alter Pracht fortgesetzt. Uns erfreut an diesem Traum die Unschuld, mit der die Italiäner sich ihm hingaben. Wir machen ihnen nicht zum Vorwurfe, in dieser freudigen Erwartung sich auf das nicht vorbereitet zu haben, was das kommende Jahrhundert thatsächlich dann gebracht hat. —

In keiner Epoche unseres Jahrtausends ist die Empfänglichkeit für die Werke der bildenden Kunst und auch die künstlerische Schöpferkraft bei den europäischen Völkern so groß gewesen als im Quattrocento. Der dauernde Besitz oder die zeitweise Berufung der Maler, Bildhauer und Architekten war Ehrensache für Städte und Fürsten. Die vornehme Stellung, die große Meister innehatten, verdankten sie der allgemeinen Erkenntniß, daß sie nicht bloß dem Luxus dienstbar seien. Sie waren die Lehrer der Massen, die Geschichtsschreiber des Vergangnen und der Gegenwart. Eine unübersehbare Reihe von Momenten der ineinanderfließenden heiligen und profanen Geschichte, sowie in's Symbolische übersetzter Bilder der christlichen Lehre und der Philosophie haben sie, wo in den Häusern und auf den Außenwänden sich Platz bot, dargestellt. Gelesen wurde damals von Wenigen, gesehen von Allen. Nie vorher und nachher herrschte die spielende Leichtigkeit, die Gedanken, deren der Tag bedurfte, bildlich zu geben. Unersättlich waren die Augen, unerschöpflich die Kunst. Ziehen wir in Betracht, was sich an Kunstwerken des Quattrocento aus Italien hinweg und dort selbst sich verloren hat, so erscheint die Masse des Verbleibenden noch erstaunlich neben der breit genug hervortretenden Production der folgenden Jahrhunderte. Die letzte Blüthe dieser gleichsam naturwüchsigen Thätigkeit erblicken wir in Raphael's anfänglichen Werken. Er ist für Italien einer der freundlichsten

Repräsentanten des unabhängigen, unschuldigen, in sich beschlossenen Daseins der Künstler des Quattrocento, wie für Deutschland Dürer der Vertreter des verklingenden Deutschen Quattrocento gewesen ist. Die Zeiten der Reformation, die Raphael mit seinen letzten Werken dann eben noch berührt, und die des darauf folgenden Jahrhunderts haben den bildenden Künstlern räumlich umfangreichere, großartigere Aufgaben gestellt als das Quattrocento, ihnen nicht aber die von Herzen kommende verständnißvolle Dankbarkeit bewiesen, die ein Zeichen der älteren Zeit ist. In ihr stand man sich persönlich näher und auch die Werke standen dem Volke näher. Der Reiz des Colossalen, Massenhaften, Ueberladenen wurde im Quattrocento nicht verlangt. Man suchte kleine Räume behaglich zu schmücken, und auch großen Palästen und Kirchen war trotz ihrer Weite dies Beschränkte eigenthümlich, so daß menschliches Körpermaaß den Maaßstab der Architektur abgab. Man hatte noch nicht das Gefühl, die eigne Würde dadurch zu erhöhen, daß man Häuser für sich baute, die eher für Riesen gepaßt hätten. Ueberall in Europa begegnen wir dieser Begnügsamkeit und selbst wo die offenbare Absicht gehegt wurde, gewöhnliches Maaß zu überschreiten, sind die Elemente, mit denen man dies zu erreichen suchte, von bescheidenem Umfange. Die Malerei behält immer eine gewisse Neigung, in die Miniatur, die Bildhauerei in die Goldschmiedekunst zurückzufallen. Winkel und enge Stübchen erfüllt man mit kostbaren Ornamenten. Das Schmale, Niedrige der Häuser, Folgen des beschränkten Bauplatzes, suchen die Architekten durch die erfinderische Sorgfalt zu heben, mit der sie zu Werke gehen.

Aeußerst günstig waren die Verhältnisse. Kein Land hatte soviel Küstenstädte als Italien. Auch die nicht hart am Meere liegenden lagen ihm nahe. Italien war das mercantile Centrum der Welt. Es vermittelte zwischen Orient und Occident. Sein Boden, von uralter Cultur durchgearbeitet, war nicht wieder in

Wildheit zurückgesunken wie Afrika, Kleinasien und Griechenland. Italien war reicher als die anderen Länder. Die übrigen europäischen Flotten zusammengenommen kamen nicht auf einzig gegen die venezianische. Italien allein hatte eine unmittelbar an die antike Kunst anknüpfende nationale Kunst. Italien allein damals — im Gegensatze zu Griechenland und Kleinasien, wo heute die ergiebigsten Ausgrabungen stattfinden — war die Fundstätte antiker Kostbarkeiten. Bemalte Gefäße, Münzen, Gemmen, Schmuck, Waffen, Sculpturen gab der Boden her, als hätten vorausschtige Familien der untergehenden heidnischen Zeit diese Kostbarkeiten vor der vorübergehenden Barbarei sorgsam versteckt, damit sie einst neu aufgefunden als wiedergeschenktes Gut einer lichtvolleren Zukunft zu Nutzen und Freude gereichten. Dieser Boden war der Schauplatz der großen Römerthaten gewesen und trug das uralte heilige Rom wie eine Stätte, wo der Himmel gleichsam die Erde berührte. Das Rom, wohin, wie das Sprichwort sagt, alle Wege führen.

Italien war im Quattrocento getheilt in eine Menge Herrschaften. Zwei große Städte im Norden, Mailand und Venedig, die eine die Hauptstadt mächtiger, despotisch waltender Häuser, die andre sich selbst regierend. Dann Florenz. Dann Rom. Dann im Süden das ‚Königreich', wie man sagte ohne ‚Neapel' dazuzusetzen, und diese Hauptpunkte Centren dazwischenliegender kleinerer Staatswesen: Städte, deren Schicksal in den Händen verschiedenartigster Gewalten ruhte. Und dieser große Bestand, nach innen durch unübersehbare Feindschaften getrennt, nach außen durch die Gleichartigkeit des Volkscharakters ein geschlossenes Ganzes bildend. Ueber den Dialekten waltete die Sprache Dante's und Petrarcha's als der anerkannte vornehmste Ausdruck nationaler Gedanken, und über dieser vulgären Sprache wieder die lateinische, als zweite Muttersprache gesprochen und geschrieben. In ihr hatten die Italiäner die Philosophie und sogar die Dichtkunst der antiken Welt erneuert und ein allgemeines Publicum geschaffen, das

die nationale geistige Production herausforderte. Aus einem Gemisch adliger und bürgerlicher, geistlicher und weltlicher Elemente bestehend, die ungezwungen mit einander verkehrten und dem Fremden den Anblick einer gleichmäßigen, hochstehenden Bevölkerung boten, etwa wie England ihn bis auf die jüngste Zeit dem übrigen Europa gegenüber zeigte, sahen die Italiäner auf Franzosen, Deutsche und Spanier als auf Barbaren herab, wie in antiken Zeiten die Griechen Ausländern gegenüber empfunden hatten. —

Aus den antiken Autoren lernten die Italiäner des Quattrocento, wie hoch man die Künstler ehedem geschätzt hatte, und sahen sich dadurch bestärkt in der Neigung, sie selbst ihrerseits ehrenvoll nun zu behandeln. Dieses Wesen erfüllte Italien zu der Zeit, wo Raphael geboren ward. Ueberall erwünscht und wohlempfangen, sehen wir die Künstler von Stadt zu Stadt gehen und in ihren Werken ein Abbild dessen darbieten, was ihnen selber, im engsten Sinne persönlich genommen, gerade die Phantasie erfüllte. Schon Ghiberti zu Anfang des Jahrhunderts spricht aus, das wahre Vaterland des Künstlers sei da, wo er am besten verstanden werde. Dies der Grund, warum sie überall und auch nirgends zu Hause sind: weil sie nirgends sich für immer halten lassen wollen. Raphael's Leben in Urbino, in Perugia, in Florenz, in Rom läßt sich deshalb nicht in abgegrenzte Massen trennen, als hätten jedesmal Uebertritte aus altem Dasein, das er für immer aufgab, zu neuem, das er nun nicht mehr unterbrach, stattgefunden. Jedes Künstlers Lebenslauf löst sich auf in fortwährenden Wechsel. Anzunehmen, Raphael müsse zum erstenmale nach 1504 und nie früher in Florenz, 1508 und nie vorher zuerst in Rom gewesen sein, hat die allgemeine Analogie aller andern Künstlerexistenzen gegen sich. In dieser Beziehung wissen wir zu wenig von ihm, um auch nur Vermuthungen aufstellen zu dürfen. Warum aber annehmen, er habe anders gelebt als die Uebrigen? Lionardo da Vinci und Michelangelo sind in gewissen Zeiten ihres Lebens

stark unterwegs gewesen, und Signorelli, Perugino und soviel Andre waren da und dort, wo man sie brauchte. Verstanden und gebraucht wurden die verschiedenartigsten Künstlernaturen dicht neben einander. Lust und Unlust äußerer Verhältnisse greifen bei Allen bald fördernd, bald hemmend ein, es besteht das gesammte Kunstleben gleichsam aus den in einander verflochtenen Schicksalen einer angesehenen, in vielen Generationen breit sich ausdehnenden unsteten Familie. Die großartigen Lebensläufe Michelangelo's, Lionardo's, Cellini's fallen freilich halb in das Cinquecento, aber Ghiberti, Brunellesco, Donatello im Quattrocento geben ihnen nichts nach. Man verfolge ihren wachsenden Einfluß, ihre Eroberungen, ihre beherrschende Kraft. Es stand dem talentbegabten Individuum frei, das damals sehr einfache Leben aus dem Antriebe innerer Neigung immer neu zu formen. Man war bürgerlich ungebunden. Höchstens die Kirche, aber nur mit leisem Finger, tastete das geistige Dasein des Einzelnen an. Keine Litteratur beeinflußte den Menschen, der wir heute unterthan sind. Kein Schimmer des kritisch sichtenden Mißtrauens bekümmerte sie, die heute Jedem als unentbehrliches Geschenk im Unterrichte mitgegeben wird. Als ein heiterer Spielraum that sich die Welt den Menschen auf und ihr Leben hat oft etwas von einem Spiele. Ein kindliches Sichzuundabwenden findet statt, kindliche Freude an den Dingen beobachten wir, und selbst die aufflammenden und sich beruhigenden Leidenschaften mit Lüge, Mord und Grausamkeit erscheinen oft, als ob nur böse Kinder sie hegten.

Möglich war das, weil der Grund, auf dem dieser Garten blühte, so fest erschien, daß Erschütterungen, wie wir sie heute erlebt haben und fürchten, undenkbar waren. Was wir den ‚allgemeinen Zustand' nennen, war in jenen Zeiten sparsamer Bevölkerung ein sicheres Element. Das Volk bewegte sich darin mit derselben Zuversicht, mit der die am Meere wohnenden Fischer oder die Seeleute im Schiffe die unendliche Fluth des Meeres als etwas

Ewiges betrachten, das nicht fortgedacht werden könne. Wir sehen im Quattrocento das Gefühl herrschen, in der Form, in der die Dinge jetzt sich darboten, seien sie gewesen und würden sie sein. Savonarola, der (in Raphael's Jugendzeiten) in Florenz eine umfassende sociale Umwälzung bewirken wollte, stand fest auf dem alten florentinischen Wesen und seine revolutionären Gedanken tragen, von uns heute beurtheilt, den Anschein gemäßigter Wünsche. Nirgends faßte Jemand die Idee, die Welt umzustoßen und gänzlich neu aufzubauen. Florenz sollte immer das reiche Florenz, Venedig die Beherrscherin der Meere, Rom die Gebieterin der Welt bleiben. Die Kirchen und Paläste, die da entständen, sollten für die Ewigkeit gegründet sein. Dieser Geist des Beharrens, der Zuversicht, der Zufriedenheit macht das Quattrocento zu einem so freundlichen Jagdgebiete für die historische Forschung. Es war der herrschende als Raphael Lehrling war und als er selbständig zu arbeiten begann. Erst als er in Rom ansässig wurde, gewann, wie keine Bekenntnisse, aber seine Werke zeigen, der Geist des neuen Jahrhunderts Macht über ihn.

Zweites Kapitel.

Der Palastbau in Urbino. — Giovanni Santi. — Perugino. — Das Sposalizio. — Piero della Francesca in Città di Castello. — Die Madonna di Perugia.

1.

Der Palastbau in Urbino.

Zu den mittelitalischen fürstlichen Geschlechtern gehörten die Montefeltro. Unter Federigo von Montefeltro, Herzog von Urbino, wurde Raphael in Urbino geboren. Sein Vater Giovanni Santi war nach heutigen Begriffen Hofmaler Federigo's.

Viele Portraits des Herzogs haben wir: Gemälde, Basreliefs, Medaillen. Ein Mann mit einem breiten starken Halse und einem wie aus Eichenholz gemeißelten Profil. Unverwüstlicher Soldat, aber leutselig und beliebt bei seinen Unterthanen. Zu der Zeit, wo Giovanni's Söhnchen auf die Welt kam, hatte der Herzog, seines Handwerks müde, demzufolge er im Auftrage mächtiger Gewalthaber Kriege übernahm, die erworbenen Reichthümer zum Schmucke seines Ländchens anzulegen begonnen, das mancherlei kleine Städte in sich schloß. In Gubbio wurde ein Palast gebaut. In Urbino sollte ebenfalls ein Palast erstehen, mit den kostbaren Manuscripten der herzoglichen Bibliothek darin. Urbino war damals, was es heute noch ist, ein in rauher Gegend, fern von den großen Heerstraßen gelegenes Städtchen, befestigt und abgeschlossen wie alle anderen. Rings, soweit das Auge reicht, ruht der Blick auf Wäldern, die auf Gebirgen ruhen. In diesen östlichen Theilen Italiens herrschte nicht das bewegte Leben wie westlich, über die Apenninen hinüber

in Toscana, wo die vielfachen Wege von Mailand über Florenz nach Rom liefen. Um ſo bedeutender war der Einfluß, den der Bau des Palaſtes auf Urbino hatte. Da kamen der Architekt und die Werkleute, die Maler, Bildhauer, Kunſttiſchler und die decorirenden Handwerker jeder Art von vielen Seiten an. Koſtbare Schnitzereien ſind für die Wände gearbeitet worden, Schmuck jeder Art zierte die Gemächer. Welche Kunſt iſt allein für marmorne Thüreinfaſſungen und die mächtigen Kamine aufgewandt worden, das Einzige beinahe, was von der alten Pracht noch ſichtbar iſt. Sie erſcheinen der heutigen Welt wieder werthvoll, zumeiſt doch Raphaels wegen.

Unternehmungen dieſer Art werden eigentlich nie vollendet, ſie ſind wie lebende Geſchöpfe, für die von Tag zu Tag neue Anforderungen eintreten. Der emporwachſende Palaſt von Urbino bedeutete eine Reihe friedlicher Kriegsjahre für das Städtchen. Zunächſt mußten in Urbino durch gewaltige Subſtructionen ein paar Hügel verbunden werden, um ebenen Grund zu gewinnen. Wir kennen den Baumeiſter, wiſſen auch, daß Raphael's Vater die Geldſachen mit den berufenen Malern im Namen des Herzogs zu regeln hatte und daß ein niederländiſcher Meiſter darunter war. Einige der den Palaſt zierenden Gemälde haben ſchließlich den Weg nach Berlin gefunden, fein ausgeführte techniſch und geiſtig anmuthige Werke im Königlichen Muſeum. In dem Maaße, als die Räume fertiggeſtellt waren, langten die gewirkten Teppiche (mit den Thaten der Helden vor Troja darauf) zur oberen Wandbekleidung an, die Möbel, die ausgemalten Bücher. Und als das Haus anfänglich vollendet war, kamen die Feſte, an denen Jeder damals Theil hatte. All das verging. Dennoch, in Florenz und Rom würde Raphael ſich heute weniger zurecht finden als in Urbino. Freilich erſchrecken würde ihn der halb in Trümmern liegende Palaſt, der mit ihm aufwuchs als er ein Kind war, aber ſein kleines Geburtshaus ſteht noch da mit den niedrigen Stuben.

2.

Giovanni Santi.

Vielleicht ist dieser Bau die Ursache gewesen, daß Giovanni Santi überhaupt sich der Malerei zuwandte. Auch liegt die Vermuthung nahe, daß der Palast zu dem Gedichte Anlaß gab, in dem Giovanni die Thaten seines Herzogs und den Ruhm Italiens als Hintergrund dazu besungen hat. Federigo war schon todt als das Gedicht, im Versmaaße Dante's geschrieben und unzählige Verse lang, zum Abschlusse kam, worauf sein Verfasser es, selbst nun nahe vor seinem Ende stehend, dem neuen Herzoge Guidobaldo überreichte. Das Buch ist erhalten geblieben.

In der Vorrede spricht Giovanni von seiner Familie. Die Santi waren auf Sparsamkeit angewiesen, aber nicht arm. Die Bewirthschaftung des kleinen Gutes, das sie besaßen, brachte ihren Unterhalt nicht mehr auf. Ein Brand im Hause hatte Schaden gethan. Schon in reiferem Alter stehend entschloß Giovanni sich, Maler zu werden, und stand sich gut dabei. Vielleicht sind diejenigen Gemälde seiner Hand verloren, und waren es zu Vasari's Zeiten schon, in denen sich zeigte, was er in seinen besten Stunden zu leisten vermochte. Heute hat er Freunde und Verehrer unter den Kunsthistorikern.

Ueber Raphael's erste Jugend berichtet sein Biograph Vasari: ‚Geboren wurde er in Urbino am Charfreitage 1483, drei Uhr Nachts. Sein Vater war Giovanni Santi, ein nicht sehr ausgezeichneter Maler, ein Mann jedoch von gesundem Verstande und wohlbefähigt, seinen Kindern die Erziehung zu geben, die ihm in seiner Jugend selbst leider nicht zu Theil geworden war. Dies bewies er darin schon, daß er darauf bestand, Raphael solle nicht zu einer Amme gethan, sondern von seiner eignen Mutter genährt werden. Als er bei seinem Sohne dann Talent zur Malerei entdeckte, so übte er ihn darin, und Raphael ist als Kind schon bei

vielen Arbeiten, welche sein Vater im Urbinatischen ausführte, ihm zur Hand gewesen. Als Giovanni in der Folge aber merkte, daß sein Sohn wenig bei ihm lernen könne, entschied er sich, ihn zu Perugino zu thun, der unter den Malern damals den ersten Rang einnahm, und machte sich nach Perugia auf, fand Perugino dort aber nicht und nahm, um ihn zu erwarten, einige Arbeit in der Kirche San Francesco an. Perugino kam endlich aus Rom in Perugia wieder an, traf Giovanni Santi da, befreundete sich mit ihm und nahm seinen Wunsch, Raphael betreffend, gern entgegen. Giovanni kehrte nun nach Urbino zurück und führte das Kind nicht ohne viele Thränen der Mutter, die es zärtlich liebte, seinem neuen Meister zu, der beim Anblicke dessen, was Raphael von seinen Sachen vorwies, das günstige Urtheil über ihn fällte, das in der Folge sich dann auch bestätigte.'

Diese Erzählung läßt sich mit dem vereinigen, was Padre Pungileoni zu Anfang unseres Jahrhunderts in den urbinatischen Archiven gefunden hat. Magia Ciarla, Raphael's Mutter, stirbt den 7. October 1491 und Giovanni verheirathet sich 1492 von neuem. Er hat Raphael mithin vor dem October 1491, als achtjährigen Jungen schon zu Perugino gebracht. Den 1. August 1494 stirbt er selbst. Vom 27. Juli ist das Testament. Seine Wittwe gebar ein Töchterchen, Elisabeth. Die anderen Kinder erster Ehe waren früh gestorben.

Es sind zwei Briefe erhalten geblieben, in denen von Raphael's Vater kurz vor seinem Tode die Rede ist. Giovanni war nach Mantua gegangen, um das Bildniß eines Cardinals zu malen, erkrankte und mußte nach Urbino zurück. Noch einmal machte er sich in Mantua an diese Arbeit und begann außerdem das Porträt der neuen Herzogin Elisabeth, welche die Briefe geschrieben hat, muß aber auch da wieder abbrechen, legt sich nieder und stirbt. Am 19. August theilt die Herzogin ihrer Schwester

Isabella von Este Giovanni Santi's Tod mit: ‚klaren Geistes und in gutem Glauben' sei er verschieden.

Raphael wird hier nicht genannt. Kam er in das väterliche Haus damals zurück, so würden wir ihn als elfjährigen Knaben unter denen sehen dürfen, die an dem Leichenbegängnisse Santi's theilnahmen. Allerlei ungewisse Gestalten drängen sich uns nun auf: die Stiefmutter, die ein Kind erwartet[1]); eine verheirathete Tante Raphael's vom Vater her, die in's Haus zieht; ein Oheim von mütterlicher Seite, der Vormund wird; der Goldschmied Parte, Vater der Stiefmutter, der diese bei dem beginnenden Erbschaftsprocesse vertritt, über welchen wir noch Akten haben. Und Andere. Man hat diesen Leuten den Anschein eigner Persönlichkeiten zu geben versucht: jede Familie pflegt in guten und bösen Mitgliedern ein Abbild der großen Menschheitsfamilie zu liefern[2]).

Nach Urbino ist Raphael zu verschiedenen Zeiten zurückgekehrt und hat mit den Seinigen dort immer in freundschaftlichem Verkehr gestanden.

---

[1]) Elisabeth, Raphael's Schwester, die bald auf die Welt kommt und die noch lebte als er starb. In der Tribuna zu Florenz ist ein Raphael von Einigen zugeschriebenes Frauenbildniß, das ‚Schwester Raphael's' genannt wird.

[2]) Aufsatz im Jahrbuche der preuß. Kunstsamml. 1882, Heft II. Drei Actenstücke aus dem Archive von Urbino. Ungenügend herausgegebene Bruchstücke aus Actenstücken, die die Besitzverhältnisse betreffen, haben zu diesen Vermuthungen über die Charaktere und die Gegensätze innerhalb der Familie Santi Anlaß gegeben, die, aus einem Buche in's andre übergehend, den Anschein von Thatsachen angenommen hatten. Die Publication dieser Documente und deren nun mögliche richtige Interpretation hat all das beseitigt. In der ersten Auflage sind diese Verhältnisse zum Theil bereits genau erörtert worden.

3.

Das Sposalizio.

Zu Perugino also, in dessen Werkstatt nach Perugia war Raphael früh von seinem Vater gebracht worden.

Perugino kennen wir aus zahlreichen Werken. Er war vielbeschäftigt und berühmt, hat die höchste Höhe individuellen Künstlerthums aber nicht erreicht. Er hatte Ateliers in Rom und Florenz und nahm Aufträge an bis nach Norditalien. Bei harter Arbeit war er emporgekommen. Im Alter noch heirathete er und hatte Freude daran, die schöne, junge Frau selbst zu schmücken und aufzuputzen. Die Bildnisse Perugino's verrathen in der Stärke der unteren Kinnlade eine gewisse brutale Kraft. Giovanni Santi nennt in seinem großen Gedichte, in dem auch dem Ruhme der gleichzeitigen Kunst viele Verse geweiht sind, Perugino und Lionardo ‚ein liebenswürdiges Paar': sie waren in gleichem Alter in der Florentiner Werkstätte des Verrocchio. Vasari bringt in seinen Künstlerbiographieen beide noch auf andere Weise in Zusammenhang. In deren erster Ausgabe nämlich (1550) wird der kirchlichen Rechtgläubigkeit Lionardo's Tadel angehangen, in der zweiten aber (1568) die Stelle fortgelassen. Dieselben Vorwürfe werden 1550 auch gegen Perugino erhoben. Er habe nicht an die Unsterblichkeit geglaubt, in dieses ‚Gehirn von Porphyr' sei der rechte Glaube nicht eingedrungen. Nun war, als Perugino 1487 in der sistinischen Capelle in Rom malte und über alle anderen Meister dort den Sieg davontrug, im Vatican die Verehrung der antiken heidnischen Philosophie in vollster Blüthe und die Erinnerung hieran könnte bis zu Vasari noch gedrungen sein. Schlüsse auf Raphael daraus zu ziehen, ist nicht möglich, aber zu vermuthen steht, daß er als Kind schon in der Fremde Gespräche miterlebte, die ihn zu eigenem Nachdenken nöthigten. Anzunehmen ist nicht, daß er immer in Perugia saß, sondern er wird seinen Meister auf dessen Fahrten begleitet

haben. Denn wer damals in eine Werkstatt gethan wurde, bekam mitzugreifende Arbeit darin und hatte sich an fester Stelle nützlich zu machen. So war Raphael als Kind schon mit seinem Vater gegangen und von manchem Kinderköpfchen auf dessen Gemälden wurde geglaubt, Raphael habe dafür Modell gesessen.

Was Raphael erlebt hat, bis er 1504 sein erstes mit Namen und Jahreszahl datirtes Gemälde vollendete, wissen wir nicht. Ohne Zweifel hat er während dieser Zeit, wie Vasari versichert, viel gearbeitet und ist mit vielen Leuten in Verbindung getreten. Ich habe mich an der Bestimmung, wer das Alles gewesen sein könne, früher betheiligt, denn derartige Untersuchungen sind bei der Schönheit und Liebenswürdigkeit des Materiales verführerisch und es ist ihnen eine Litteratur entsprungen. Sicheres aber ist nicht festzustellen. Nur dem darf hier mitzuthun erlaubt sein, der mittelitalische Kunst in den Sammlungen und an Ort und Stelle Jahre lang aus eigenem Urtheil kennen gelernt hat. Auf Grund bloßen litterarischen Studiums zu urtheilen, ist unstatthaft, denn auch das Einleuchtendste, was darüber gesagt werden kann, darf sich nur als schwebende Vermuthung darbieten. Für die jedoch, welche auf ganz festem Boden gehen wollen, kommen für Raphael's künstlerische Anfänge nur in Betracht seine datirten, reiferen Werke: die Vermählung der Jungfrau (das Sposalizio); die Madonna di Perugia, gemalt für die Nonnen des Klosters S. Antonio di Padua in Perugia; ein begonnenes Wandgemälde in San Severo in Perugia, und die verlorene Himmelfahrt Mariä, deren Wiederholung im Vatican steht. Alle vier Werke begonnen ehe Raphael zwanzig Jahre zählte.

Das Sposalizio wurde von Raphael in Città di Castello, einer kleinen Stadt nicht weit von Perugia, gemalt, in deren Hauptkirche das Gemälde drei Jahrhunderte gestanden hat. Kaum aber wird einer von Raphael's römischen Freunden die Tafel dort gesehen

haben und kein Stich danach iſt im Cinquecento gemacht worden. Beſprochen finde ich ſie außer von Vaſari nirgends, obgleich dieſer verſichert, das Werk habe Raphael berühmt gemacht. Auch keiner der Reiſenden, die in den ſpäteren Jahrhunderten um der Kunſtwerke willen Italien durchwanderten, beſchreibt es. Bottari, der ſpätere Herausgeber Vaſari's, begnügt ſich mit der bloßen Erwähnung; er ſah die Tafel ſchwerlich an Ort und Stelle. Erſt nachdem ſie Ende des vorigen Jahrhunderts von den Franzoſen nach Paris geführt, dort gereinigt und dann wieder zurückgegeben worden iſt, hat ſie ihren Rang geltend zu machen begonnen. Heute haben Unzählige das Gemälde in Mailand betrachtet, und Photographien und Stiche ſeinen Ruhm über die Welt verbreitet. Neben der ſixtiniſchen Madonna, der Arbeit ſeiner höchſten Kraft, iſt dieſes Jugendwerk Raphael's populärſte Schöpfung. Ein entzückender Anblick. Es erſcheint heute ſo friſch, als ſei es unlängſt gemalt worden. Von ferne leuchtet es uns entgegen und wir ſtehen bewundernd davor, ohne zu merken wie die Zeit vergeht. In den Geſtalten, aus denen die Compoſition aufgebaut iſt, erkennen wir Typen menſchlicher Altersſtufen wieder, die den jugendlichen Raphael als den romantiſchen Inhaber jugendlicher Weltanſchauung erſcheinen laſſen.

Auf dem Platze vor einem Tempel, der als zierlicher Kuppelbau im Hintergrunde ſich erhebt, findet das Spoſalizio, die Vermählung, ſtatt. In der Mitte der beiden Gruppen von Männern und Frauen, die von rechts und links her Maria und Joſeph einander entgegengeleitet haben, ſteht der Prieſter, des Brautpaares Hände ergreifend und zwar, wie auf allen Darſtellungen dieſer Scene, jede Hand am Gelenk faſſend [1]). Maria hat die ihre mit aneinanderliegenden Fingern ſanft ausgeſtreckt und der Leitung des Prieſters anheimgegeben. Joſeph, die geſenkten Blicke darauf

[1]) Tener lo dito alla sposa.

geheftet, hält den Ring zwischen Daumen und Zeigefinger; auch er überläßt dem Priester, den Uebergang des Ringes zu vermitteln. So hat jede von den drei Hauptpersonen den ihn geistig beherrschenden Antheil an der gemeinsamen Handlung. In symmetrischem Aufbau bilden sie die Mitte, an die von beiden Seiten her die Hochzeitsgesellschaft sich anschließt: links, hinter Maria, die Frauen; rechts, hinter Joseph, die Männer. Ganz im Vordergrunde jedoch rechts vor Joseph, ein Jüngling, der tief geneigt den Stab, der nicht in's Blühen gerathen war und ihm kein Glück gebracht hatte, vor dem Knie zerbricht. Bewegt und frei ist jede Figur hingestellt und das strenge Ebenmaaß der Gruppirung wird mehr empfunden, als daß es sich dem Auge aufdrängte. Der Ring aber bildet so genau das Centrum der Composition, daß, eine Linie mitten durch die Tafel gezogen, durch ihn hindurchgehen müßte[1]).

Der Besitz dieses Ringes war ein Ruhmestitel für Perugia, das, in sehr bedenklicher Weise freilich, diesen vermeintlich echten Trauring der Maria, der gestohlen worden war, erworben hatte. Ein kostbares Gehäuse umschließt ihn noch heute im Dome von Perugia, und für die Capelle, worin er steht, hatte Perugino das jetzt in Caën befindliche Sposalizio vor der Entstehung des raphaelischen gemalt. Dieses Bild wurde früher als das von Raphael copirte Vorbild angesehen. Weder hier aber, noch wenn wir die Predella einer in Fano von Perugino früher gemalten Tafel als Raphael's Vorbild auffassen, träfen wir das Richtige. Die Stellungen der Figuren waren hergebracht. Auf vielen Gemälden finden wir ähnliche Compositionen. Keine der Gestalten des raphaelischen Sposalizio's hätte vor Raphael von Perugino so geschaffen werden können. Dazu reichte dessen in Formeln befangene Kunst nicht aus. Wie hat Raphael auf dem Sposalizio die Hände

[1]) Vergl. Fünfzehn Eff. Dritte Folge. S. 425. Auch Crowe und Cavalcaselle weisen später auf den Umstand hin.

und Füße behandelt! Mit der Schönheit die nur ihm eigen ist. Raphael's Eleganz drängt sich nirgends auf, was Eleganz sonst immer thut. Wir empfinden sie nur. Dazu auf dem ganzen Gemälde die Harmonie der Farben, die, grell aneinanderstoßend, es doch lieblich wie ein Blumenbeet erscheinen lassen, das als Einheit harmonisch wirkt. Eine jugendliche Freude an der Frische und Klarheit der Farben, die später bei Raphael anderer Auffassung Platz macht. Denn wie Dürer hätte auch Raphael in seiner letzten Zeit von sich sagen können: er habe in seiner Jugend eine gewisse Buntheit geliebt, die er später aufgab. Verglichen mit der auf dieses erste Werk folgenden Grablegung muß das drei Jahre früher entstandene Sposalizio als ein kindlicher Anfang erscheinen, wie die Grablegung selbst dann wieder den Malereien in der Camera della Segnatura gegenüber nur als ein Uebergang erscheint. —

Nun, was den geistigen Inhalt Sposalizio anlangt, hier eine Reihe von Gedanken, die nichts weiter ja als Träumereien sind, die mir in Betrachtung des Werkes aber immer wieder sich aufdrängten.

1503, als Raphael das Sposalizio begann, war sein Vater neun Jahre todt. Lebte noch etwas fort in Raphael aus seinen Kinderzeiten, um in unbestimmter Stunde wieder aufzublühen? Lassen sich Spuren von Giovanni Santi's Denkweise in Raphael's Entwicklung finden?

Es steckt eine Weltanschauung in Giovanni Santi's Dichtung. Aus eigner Erfahrung und aus Büchern war sie ihm zugewachsen. Er mußte, um so schreiben zu können, viel gelesen haben. Er giebt einen Aufbau der geistigen Thätigkeit seiner und der früheren Zeit: nicht den bildenden Künstlern aber, sondern den Dichtern und den Geschichtsschreibern räumt er die erste Stelle ein. Hätte die Ausübung der Malerei Giovanni ausreichende Mittel geboten, seinem Triebe, mit den Gedanken in einer idealen Welt zu wohnen, gerecht zu werden, so würde er

ſich vielleicht nicht in ſolchem Maße der Dichtkunſt zugewandt haben. Sein Dichten war ein beruhigendes Werk für ihn. Wir ſehen einen mit Handarbeit und Familienlaſt beladenen, vielleicht kränklichen Mann im Aneinanderreihen von Terzinen befangen. Jahrelang muß er Tag für Tag auf Stunden die Einſamkeit geſucht haben, um ſein Penſum zu erledigen. Ein Bedürfniß nach Sammlung und nach Vergeſſen des Alltäglichen redet uns aus ſeinen Verſen an. Mehr als einmal finden wir bei ihm die Wendung: ‚i pensieri in me rivolti', ‚die Gedanken in mich ſelbſt gekehrt'; ſie kehren in einem der Sonette Raphael's wieder.

Giovanni Santi's ſchreibender ‚Heiliger Hieronymus', ein großes Gemälde das im Muſeum des Lateran ſteht, würde auch wenn man nicht wüßte, von wem das Werk herrührt, Eindruck machen. Der Heilige, den man als Verfaſſer der lateiniſchen Bibelüberſetzung den vier Evangeliſten zuzurechnen pflegte, ſitzt da als ſuche er einen Gedanken in ſich zu formuliren, um ihn mit, ich möchte ſagen, bereits gezückter Feder niederzuſchreiben. Mir iſt manchmal die Vermuthung gekommen, ob Giovanni Santi ſeine eigene Schriftſtellerei nicht ſymboliſch hier dargeſtellt habe.

Raphael hat auf vielen ſeiner Gemälde Porträts Gleichzeitiger unter ideale Geſtalten gemiſcht, es war das die Art ſeiner Zeit, beſonders aber die ſeinige: ich habe nachgeforſcht, ob ſein Vater nicht irgendwo ſichtbar ſei. Auf dem Parnaß, oder auf der Schule von Athen, auf der Raphael ſich ſelbſt angebracht hat. Denn trifft die Annahme zu, daß die Camera della Segnatura das Bibliothekszimmer Giulio's II. war[1]), ſo hätte Giovanni's Gedicht ſelber vielleicht darin geſtanden. Die urbinatiſche Bibliothek war von Ceſare Borgia, als er den Palaſt von Urbino

[1]) Man leſe hierüber das in der erſten Auflage (S. 208) und in der zweiten (S. 334) hierüber Geſagte, und vergleiche den Aufſatz im Jahrbuch der preußiſchen Kunſtanſtalten Bd. XIV S. 49 ff.

plünderte, nach Rom fortgeführt worden und mußte nach dem Untergange der Borgia's Giulio II. im Vatican anheimfallen. Finden wir aber die modernen Dichterporträts (und somit auch das da möglicherweise angebrachte Bildniß des Giovanni Santi) auf dem Parnasse in der Camera della Segnatura nicht mehr heraus, so darf vielleicht noch eine andre Spur verfolgt werden: der Gedanke kam mir, ob nicht der Joseph auf dem Sposalizio die idealisirte Gestalt des Giovanni Santi sein könne, denn die Figur hat etwas bildnißmäßig Individuelles [1]).

Die Legende läßt Joseph als uralten Mann Maria zur Frau empfangen, nur um sie neben den eignen Kindern zu behüten; Anderen zufolge hatte er ein jüngeres Alter. Die Künstler durften es halten, wie sie wollten und ihre Unbefangenheit zeigt sich wenn ganze Folgen des Marienlebens dargestellt werden. Die schönste Erzählung des Lebens der Maria in vielen Bildern stammt von Dürer, zu derselben Zeit in Deutschland entstanden, wo Raphael das Sposalizio malte. Dürer's Darstellung der Scene, freilich nur ein Holzschnitt, bleibt neben dem Werke Raphael's die reinste. Joseph steht als uralter Mann Maria gegenüber und scheint auf Geheiß des Priesters erst heranzutreten. Es liegt etwas Zögerndes in seinem Wesen, als schäme er sich, die hohe Ehre anzunehmen. In den folgenden Bildern aber wechselt Dürer dann mit Joseph's Gestaltung. Bei der Flucht nach Aegypten und bei der Zimmermannsarbeit ist Joseph ein kräftiger Mann in den besten Jahren, mit vollem Haar und Barte und von durchaus anderer Gesichtsbildung als bei der Trauung. Dieselbe Freiheit nimmt sich Raphael, der auf seinen Madonnenbildern Alter und Jugend, Kahlköpfigkeit und Haarwuchs, vollen Bart und glattes Kinn, schlichtes und geringeltes Haar bei Joseph wechseln läßt. Auf dem Sposalizio aber hat Raphael ihn geistig bedeutender als

[1]) Vielleicht finden Andre mehr als ich auf dem Parnasse.

jemals später auf seinen Madonnenbildern gestaltet. Wie das Christkind auf seinen späteren Werken als höchster Ausdruck dessen erscheint, was unter dem Begriffe Kind denkbar ist, stehen Joseph und Maria auf dem Sposalizio als das Ideal von Eheleuten vor uns. Obgleich beide durch ihre Haltung schon als Hauptpersonen hervortreten, hat Raphael durch einen unscheinbaren Kunstgriff dieses Hervortreten verstärkt, und wie bewußt er ihn angewandt hat, zeigt seine letzte Madonna, die Sixtinische, bei der er Aehnliches auf ähnlichem Wege erreicht. Die Stoffe nämlich, aus denen Kleid und Schleier der Sixtinischen Madonna bestehen, sind nicht erkennbar. Sie ist wie von einer Hülle umgeben, die keine Laune menschlichen Gewandwechsels zuläßt. Was wir vor Augen haben, sind ihr Antlitz, die Hände, die unbekleideten Füße: das Kleid kommt nicht in Betracht. Den Eindruck über das Zufällige erhabener stiller Majestät hat Raphael dadurch gesteigert, daß er zu beiden Seiten Maria's zwei Heilige hingestellt hat, die er mit allem Reichthum weltlicher Pracht ausstattet. Die rechts neben Maria mit den Füßen in den Wolken versinkende Heilige Barbara trägt ein Kleid, das der Sachkenntniß eines vornehmen Schneiders entsprungen zu sein scheint, und ihr Haar verräth dieselbe schmückende Sorgfalt. Dazu stimmt die Handbewegung, die wie die Neigung des Kopfes vornehme Herablassung andeutet. Papst Sixtus steht links neben Maria. Von einem schwerfaltigen prachtvollen Mantel umhüllt, ist er die sichtbare Verkörperung kirchlichen höchsten Ranges. Dieser Gegensatz zwischen der bescheidenen Himmelskönigin und ihrem glänzend costumirten Gefolge wirkt um so sicherer, als man seiner zuerst nicht inne wird.

In der gleichen Weise sind auf dem ‚Sposalizio' Joseph und Maria über ihre Umgebung erhoben worden. Die Absicht ist unverkennbar und der Gegensatz mit gleicher Natürlichkeit bewirkt worden. Das in großem Faltenbruche sich aufstauende Ueberkleid der jungen Frau links in der Begleitung Maria's und ebenso die

in geſchmeidigen Wendungen dem Körper ſich eng anheftende Kleidung des vor dem Knie den Stab zerbrechenden Jünglings vorn rechts ſammt all dem zierlichen Haar- und Hutſchmucke der übrigen Figuren zeigen die Abſicht, eine mit ihren beſten Kleidern angethane Hochzeitsgeſellſchaft vorzuführen; wie unſcheinbar im Vergleich zum feſttäglichen Anzuge dieſer Leute Maria's Gewand und Joſeph's Rock! Seine Füße ſind ohne Bekleidung, nichts Aeußerliches beeinträchtigt den Ausdruck feierlichen Einherſchreitens bei ihm, nichts bei Maria den Ausdruck ruhevoller Erwartung ihres Geſchickes. Raphael war ſich hier in den Anfängen ſeiner Laufbahn ſchon bewußt, wie groß die Wirkung ſolcher Gegenſätze ſei. Nun will ich nicht die Vermuthung aufſtellen, ſondern nur ſagen, der Gedanke ſei mir gekommen, Raphael habe, als er Joſeph ſo verklärt in jugendlich männlichem Alter hinſtellte, ferne Erinnerungen an ſeinen Vater in die Geſtalt einfließen laſſen. Auffallend auch iſt, wie anders in ganz beſtimmter Richtung Joſeph hier erſcheint als auf Raphael's ſpäteren Werken. Ueberall ſonſt nämlich ſpielt Joſeph als mehr oder weniger betagter Mann nur eine ehrenvolle Nebenrolle neben Maria, nicht um eine Spur mehr hervortretend als nöthig iſt, während er auf dem Spoſalizio ſogar neben Maria die vornehmſte Geſtalt iſt. Und noch etwas auf dem Gemälde: Wem blieben nicht die Erinnerungen an weite Ausblicke im Gedächtniſſe, die er als Kind zu fernen ſchmalen blauen Linien in unendlicher Ferne ſich ziehender Berge gethan, hinter denen Unerreichbares uns zu erwarten ſchien. Auch Raphael's Spoſalizio zeigt im Hintergrunde dieſen Ausblick. In Urbino hatte er als Kind in die blaue Ferne ſo hinabgeſehen, die die ſteile Höhe, auf der die Stadt erbaut iſt, umgiebt.

Ich bringe mit Raphael's Kinderjahren in Urbino die Stille noch in Verbindung, die einige ſeiner ſpäteren Werke zu erfüllen ſcheint. Seine Madonna della Sedia, die ich oben ſchon nannte, enthält voller als jedes andere Madonnengemälde ſeiner Hand die

Ruhe, die auch die Seele eines Kindes erfüllt. Nur aus dem Nachklang eigener Erinnerung heraus meint man, habe ein Maler das so fühlen können. Wie das Kind aus dem Gemälde heraus uns ansieht! So machen die Kinder nach dem Schlafen die Augen groß auf als wachten sie, während sie noch im Traume sind. Kein Maler, soweit die Welt ist, hat das zu malen gewußt wie Raphael und keiner vielleicht erlebte es so wie er. Nur Dürer, wenn er im Marienleben die Jungfrau neben der Wiege sitzen läßt, von Engeln umgeben, die des ganzen Haushaltes rings herum als dienende Geister sich bemächtigt haben, während Gottvater im langen Mantel aus den Höhen herabblickt, hat den Ausdruck des glücklichen Gefühls in anderer Weise hier erreicht. Auch er schildert den Märchentraum, in den das Leben für die ersten Zeiten sich einem Kinde auflöst[1]).

4.

Piero della Francesca in Città di Castello.

Perugino war Florentiner seiner Kunst nach. Giovanni Santi aber weist in seinen Bildnissen auf eine andere Schule hin, deren Malweise er sich aneignete, die berühmte Umbrische Schule, die von Rumohr, dem geistreichsten unter den modernen Beurtheilern Raphael's, zuerst festgestellt wurde. Ihr Stifter war Piero della Francesca, der noch in Città di Castello lebte als Raphael dort arbeitete. Es wäre wichtig, ein anderes Gemälde noch, das Raphael Vasari zufolge in Città di Castello malte und das verloren ist, vor Augen zu haben, um beurtheilen zu können, ob

[1]) Man wird bei allen denen, welche Raphael's Leben geschrieben haben, Träumereien dieser Art entdecken. Ueber Raphael's Verhältniß zu seinem Vater schreiben Pungileoni und Passavant in diesem Sinne; über seinen Verkehr mit Perugino Crowe und Cavalcaselle.

Piero della Francesca's Einfluß auf ihn ein plötzlicher war. Jedenfalls fand er statt und wir erkennen ihn in dem Altargemälde für die Nonnen von San Antonio, das nach dem Sposalizio in Perugia entstand.

Piero della Francesca's Hauptwerke waren lange vor Raphael's Geburt entstanden, allein die bloße Existenz des Mannes konnte genügt haben, Raphael in eine andere Richtung zu bringen. Vasari sagt von Raphael ‚er war ein großer Nachahmer'. Dieses Urtheil ist von auffallender Richtigkeit und paßt für seine ganze Entwicklung. Wir werden sehen, wie Raphael in der Folge fremdem Einflusse unterlag. Hierin gab er Goethe nichts nach. Gehalt und Form reizen auch diesen gleichmäßig. Vossens Luise und die Odyssee brachten Goethe's Hermann und Dorothea hervor: das Sposalizio war der Abschluß all dessen, was Raphael Perugino hatte absehen können, die Madonna di Perugia dann die Folge dessen, was Piero della Francesca's Art ihm neu erschlossen hatte.

Die Darstellungen der umbrischen Meister hauchen rauhe Wirklichkeit aus. Das Festliche, Theatralische, über das reale Dasein Erhobene der florentinischen Kunst fehlt ihnen. Sie haben etwas Gebirgsmäßiges, während die Florentiner die Welt in einen Garten umwandeln möchten. Das geziert Anmuthige, das Perugino seinen Gestalten giebt, war florentinischen Ursprungs. Wir begegnen dieser blühenden Art zuerst auf Ghiberti's Bronzethüren der Taufkirche von San Giovanni in Florenz: die Hauptereignisse des Neuen und Alten Testamentes sind als dramatische Scenen hier so lebendig dargestellt, daß sie uns wie die Theile einer prachtvollen Tragödie anklingen. Nicht die meist genannte zweite Thüre, die ‚Thür des Paradieses', habe ich hier im Auge: in höherem Maaße noch als diese hat Ghiberti's erste Thüre mit den Scenen aus dem Leben Christi auf die Anschauungen der Florentiner Meister gewirkt, die neben ihm und

nach ihm arbeiteten. Kein Maler hat diese Ereignisse in wenig Figuren mit so dramatischem Pathos hingestellt. Der Bildhauer Ghiberti ist der, der für ein Jahrhundert lang den Ton in Florenz angab und Perugino noch suchte ihm nachzukommen[1]). Die Werke des Piero della Francesca dagegen, der nichts von Ghiberti's Einflusse erfuhr, zeigen Raphael jetzt eine neue Art, Geschichtliches darzustellen. Oberflächlich würde man vielleicht urtheilen, Piero's Gestalten bewahrten im Vergleich zu denen der Florentiner Kunst eine gewisse steife Haltung. Aber es läßt sich über diese scheinbare Unbeweglichkeit reden.

Wenn wir auf der Bühne Scenen der Leidenschaft oder der körperlichen Anstrengung sich entwickeln sehen, so empfangen wir sie in Begleitung heftiger Bewegungen, gleichsam wie den Ausbruch einer unaufhaltsamen Lava von Worten; im Leben des Tages aber, wenn wir uns solcher Scenen erinnern, an denen wir persönlich Theil gehabt, werden wir von beiden Elementen weniger in unserem Gedächtnisse finden. Unserer Erinnerung wird scheinen, als seien die wichtigsten Handlungen schweigend gethan worden, und die körperliche Bewegung, auch wo es zu äußerster Kraftentfaltung kam, eine mäßige gewesen. In den modernen Schlachten kommt es nur selten zu dem, was man poetisch Kampf und Ringen nennt. Piero della Francesca stellt die Begebenheiten diesem wirklichen Verlaufe nach dar. Auf seinem halbzerstörten Wandgemälde zu Arezzo zeigte er das Untergehen des Maxentius im Tiber. Die siegreiche Reiterei Constantin's ist bis an's Ufer gelangt: nun machen in ihren Rüstungen starr zu Pferde Alle da Halt, die Lanzen in Ruhe versetzt, und sehen schweigend den Todeskampf des Maxentius an, der mit seinem Pferde dicht vor ihren Augen versinken will. Ein anderes Fresko Piero's stellt die Kaiserin Helena dar, wie vor ihren

[1]) Auch Lionardo's Anfänge liegen hier, im Durchgange gleichfalls durch die Schule des Verrocchio.

Augen das in der Erde entdeckte Kreuz Christi aufgerichtet wird. Das Gefühl bewegungsloser Aufmerksamkeit, mit der sie in der Mitte ihrer Frauen den Fund betrachtet, und der wortlosen Mühe, mit der die Männer das Kreuz aus der Tiefe aufrichten, überkommt uns selbst. Keine unnütze Gliederbewegung: Jeder hebt und stemmt schweigend nur soweit, als er an seiner Stelle zu thun hat. Erwartung beherrscht die Scene. Das schönste Werk Piero's ist die Taufe Christi auf der Londoner Nationalgallerie. Wie feierlich Christus sich stark aufrecht hält, während Johannes ihm das Wasser des Jordan übergießt, der in flachem Gerinnsel um seine Füße geht. Wie bescheiden zuwartend die dienenden Engel daneben sich verhalten. Wie selbst die Bäume, deren dichte Blätter oben einzeln jedes gezeichnet sind, mit der Bewegung ihres Laubes innezuhalten scheinen, damit nichts die Nähe Gottes störe, der aus dem Himmel fern herabblickt.

Vergleichen wir die Darstellung derselben Scene, wie Ghiberti sie auf der ersten der beiden Bronzethüren giebt. Wie schlank und selbstbewußt steht Ghiberti's Christus da, als sei die Menschheit bis in ihre vornehmsten Spitzen hinein Zeuge des Ereignisses: die eine Hand erhebt er pathetisch zum Segnen und das Haupt neigt er vor, von dem das gescheitelte Haar zu beiden Seiten herabfällt und auf den Schultern in Locken aufliegt. In einem Gespräche mit sich selbst, dessen Worte die dienenden Engel zur rechten Seite — die einen stehend, die anderen eben herzufliegend — auffangen und als Chor begleiten, scheint Christus sich auszusprechen. Johannes hält das zum Ausgießen umgewandte Wassergefäß über ihm: seine Stellung drückt aus, wie er im Bewußtsein seiner Inferiorität neben dem Höheren sich nur als Werkzeug fühle. Auch bei ihm die Bewegungen wie für Zuschauer berechnet. Das Repräsentiren, die Rücksicht auf ein urtheilendes Publikum, das als betrachtender Zuschauer stets vorausgesetzt wird, kennzeichnet die Werke der Florentiner. Und auch in den Porträts empfinden wir es.

In die Porträts des Piero della Francesca ist dieser tiefe Ernst der Auffassung eingedrungen und auch die Porträts des Giovanni Santi enthalten, wie ich sagte, dies Element. Raphael's Vater scheint zumeist Bildnisse gemalt zu haben. Auf seinen Altarbildern sind die Donatoren lebensvoller als die Madonna. Unser Berliner Gemälde, das wir von Giovanni Santi besitzen, läßt recht erkennen, wie verschieden er beide Theile behandelte. Nicht den Gestalten der Heiligen ist die beste Arbeit zugewandt: diese stehen fabrikmäßig abgethan, etwas unförmlich sogar da; der Stifter dagegen, der vor der Madonna kniet, hebt sich in Zeichnung wie Malerei so sehr von den Hauptfiguren ab, als hätte Santi diese seinen Gehilfen überlassen und ihn allein dem eignen Pinsel vorbehalten. Diese Theilung der Arbeit war hergebracht damals und wir finden die schönsten Portraits mancher Meister nicht da, wo bloß eine einzige umrahmte Figur oder ein Kopf als Bildniß dasteht, sondern auf Massendarstellungen, oder neben Madonnen und Heiligen, wo die Andacht die Züge verklärt.

Für den Zusammenhang Giovanni Santi's mit Piero della Francesca haben wir feste Angaben. Piero malte — lange Jahre vor Raphael's Geburt — für den Herzog in Urbino, und Giovanni vermittelte die Bezahlung. Auch Signorelli, Piero's Schüler, stand Giovanni Santi persönlich näher. Ebenso Melozzo da Forlì, der großartigste von den umbrischen Meistern, von dem jenes obenerwähnte Gemälde stammt, das aus dem Palaste von Urbino in das Berliner Museum gelangte. Werke des Piero della Francesca hatte Raphael nicht nur in Perugia vor Augen, sondern deren als Kind schon in Urbino gesehen; in Città di Castello aber, in derselben Kirche, für die von Raphael 1504 das Sposalizio gemalt ward, hatte auch Signorelli gearbeitet.

5.

Die Madonna von Perugia.

In Raphael's Spoſalizio vielleicht ſchon ſehen wir die dramatiſche Grazie, die das Kennzeichen Raphael's als Schüler Perugino's bleibt, mit der ſchweigenden Haltung der umbriſchen Schule ſich vereinigen; niemals aber iſt deren majeſtätiſche Ruhe auf einem Werke Raphael's ſo hervorgetreten als in den beiden Geſtalten des Petrus und Paulus, zwiſchen denen die Madonna thront, die er für die Nonnen von San Antonio di Padua in Perugia um 1505 gemalt hat.

Ich ſah das Gemälde noch im königlichen Schloſſe zu Neapel. Jetzt iſt es in London. Ich habe es beinahe vierzig Jahre lang nicht vor den Augen gehabt, der Eindruck aber bleibt unverlöſchlich. Nur die Nebenfiguren der weiblichen Heiligen rechts und links von der Madonna erinnern von ferne an Perugino: ganz auf eigenen Füßen ſtehen die beiden Apoſtelgeſtalten, die zur Rechten und Linken vorn neben dem ſchmalen, hohen Thronſeſſel der Madonna ſtehen: Petrus und Paulus, auf eine Art zu einander in Gegenſatz gebracht, die einen erfahrenen älteren Meiſter und nicht einen Einundzwanzigjährigen als Schöpfer dieſes Werkes vermuthen ließe. Petrus, der Gründer der römiſchen Kirche, der conſervative gewaltige Mann, für den Chriſtus derjenige war, der die alte Kirche fortſetzte. Paulus der, der die Thore des Chriſtenthums allen Völkern öffnete und ſie einzutreten einlud. Es wäre ja Thorheit, Raphael's Phantaſie damals ſchon als von der Natur dieſes Gegenſatzes befangen und mit der Abſicht arbeiten zu ſehen, hiſtoriſch-theologiſch Petrus und Paulus zu charakteriſiren, aber ich bitte, dieſe beiden Geſtalten, wie ſie männlich monumental, ſtatuenhaft da aufgeſtellt ſind, auf ihren geiſtigen Gehalt auszudeuten. Wie Petrus, den Finger in das geſchloſſene Buch eingelegt, uns aufrecht beherrſchend anblickt! Wie Paulus, in das

aufgeschlagene Buch unmerklich geneigt hineinblickt und über dem Lesen in Gedanken zu versinken scheint! Und über der Tafel, in einem Halbrunde für sich, Gottvater, auf die Scene unter ihm die Augen herabgewandt. Hier tritt die Anlehnung an das wirklich Menschliche am entscheidendsten hervor. Ein individuell bildnißmäßiges Antlitz. Ein von Kummer gedrückter alter Mann. Als ob der ganze Jammer der Menschheit, seiner Familie, ihm gegenwärtig wäre.

Und all das von erfahrener Hand mit festen, breiten Pinselstrichen gemalt. In der modellirenden Art, die den großen Meistern damals eigen war, als habe Raphael schon Freskomalerei hinter sich. Ein großer Verlust ist es, daß in seinem, gleichfalls in das Jahr 1505 zu setzenden unvollendet gebliebenen Freskogemälde von San Severo die Stelle der Wand, wo Gottvater gemalt war, abgefallen ist, so daß Keller auf seinem Stiche die Gestalt so ergänzte wie die drei Jahre spätere Disputa sie zeigt. Ueber das heute durch elegante Uebermalung eines neueren Restarators ganz ruinirte, unvollendete Wandgemälde von San Severo ist noch zu sagen, daß die beiden einander gegenübersitzenden Reihen von Heiligen gleichfalls Raphael's Bestreben bekunden, der Natur entnommene ernste Männerantlitze zu geben.

Das vierte in diese Zeit fallende große Gemälde, ist die Himmelfahrt Maria's, im Vatican. Die Tafel kann nicht von Raphael herrühren, ein ähnlich gestaltetes Werk aber hat er entweder gemalt, das verloren ging, oder hat es malen wollen und kam über die Zeichnungen dazu nicht hinaus. Diese Zeichnungen überblicken wir heute zum ersten Male und staunen sie an. Sie bekunden eine Art, die Natur wiederzugeben, die uns von der Frage, was denn hier eigentlich als vorgefallen gedacht werden dürfe, nicht wieder loskommen läßt. Sie geben nur einige Gestalten, die mit Silberstift meisterhaft nach dem Modell gemacht worden sind. Das Wort ‚meisterhaft' im umfangreichsten Sinne gebraucht.

Etwas modern Geistreiches liegt hier in Raphael's Manier. Die entsprechenden Gestalten des im Vatican stehenden, ihm zugeschriebenen Gemäldes dagegen erscheinen als die Arbeit eines mittelmäßigen Malers, der nicht nach der Natur, sondern nach hergebrachten Atelierssschablonen arbeitete. Ich halte Raphael's Urheberschaft für unmöglich.

Bei noch anderen Gemälden und Zeichnungen, die in die Zeit zu Perugia gesetzt werden, kann nur mit Vermuthungen gerechnet werden, und der geistige Gehalt dieser Werke bietet nur denen etwas, die sich als Fachleute mit ihnen beschäftigen. Auch ob Raphael Perugia um das Jahr 1504 definitiv verlassen habe, läßt sich nicht feststellen. Er blieb mit der Stadt in Verbindung und in seinem Atelier zu Perugia wurde weitergearbeitet. Er sendet von Florenz eine Zeichnung dahin, nach welcher Domenico Alfani ein großes Gemälde ausführt, das in Perugia noch zu sehen ist.

Drittes Kapitel.

Die Grablegung.

Das Gemälde. — Geſchichte der Compoſition.

1.

Das Gemälde.

Die auf eine große Holztafel gemalte Grablegung ſteht heute im Palaſte Borgheſe in Rom. Sie wurde als ein Borgheſe Pabſt war auf deſſen Befehl heimlich von Perugia entführt. Es wäre beinahe ein Aufruhr deshalb in der Stadt entſtanden. Eine Copie mußte das Original dann erſetzen. Beſtellt wurde das Gemälde von Atalante Baglioni, einer Dame der in Perugia regierenden Familie. Gleich vielen großen Geſchlechtern, die in Städten zur Alleinherrſchaft emporgekommen waren, behaupteten die Baglioni durch Gewaltthätigkeiten, auch im Schooße der eigenen Familie begangen, ihre Stellung. Schon im Laufe des Cinquecento iſt ihr Palaſt, in dem vieler Künſtler Werke ſich fanden, der Erde gleich gemacht worden, damals als die Stadt dem Kirchenſtaate zufiel. Der an ſeiner Stelle ſich aufthuende freiliegende Platz gewährt eine herrliche Ausſicht über das Land. Denn wie Urbino liegt Perugia auf der Höhe. Immer bergauf bergab geht es da und ein herrlicher Umblick auf das umliegende Land bietet ſich den Blicken. Nach der Zerſtörung des Palaſtes der Baglioni wurde ſpäter auch die Kirche abgebrochen, in der Giovanni Santi malte.

Manchmal bei ſolchen inneren Zwiſten ſprangen die Thore des Palaſtes auf, und vor den Augen der Bürger ſchlachteten die

Baglioni im Freien einander ab. Da lagen auf dem Platze dann die Todten. Dergleichen kann Raphael miterlebt haben. Maler und Baumeister fanden hinterher zu thun, wenn zur Sühne solcher Thaten Kunstwerke gestiftet wurden. Atalante Baglioni war alt geworden unter Scenen furchtbarer Art, und die Bestellung einer ‚Grablegung' bei Raphael für die Kapelle Baglioni in der Kirche San Francesco wird wohl nicht der einzige in diesem Sinne von ihr ertheilte Auftrag gewesen sein. Raphael vollendete die Tafel 1507. Ob er in Perugia schon die Studien dafür machte, wissen wir nicht. Ich meine aber, daß er die Arbeit kaum zu Stande gebracht haben kann ohne vorher in Florenz und Rom gewesen zu sein.

Beglaubigt finden wir, daß er damals der beste Maler in Perugia war. Fest steht aber, daß er zu Zeiten in Florenz arbeitete, wo er ein Atelier hatte, ohne das in Perugia aufzugeben. —

Die Geschichte Christi wird von einem Kranze von Legenden umgeben, die ohne im Neuen Testamente Begründung zu finden, zu Raphael's Zeiten mit dem in den Evangelien Erzählten ohne Weiteres gleichen Rang einnahmen. Das Publicum, dem sie in Malereien überall vor den Augen standen, war daran gewöhnt. Perugino's berühmtes Fresko der Uebergabe der Schlüssel an Petrus in der Sistinischen Capelle zu Rom stellt eine Scene dar, von der im Neuen Testamente nirgends die Rede ist. Und so das Sposalizio. Als Grundlage solcher Darstellungen dienten die städtischen Aufzüge an hohen Festtagen. Deshalb auch wurden auf solchen Gemälden bei den heiligen Begebenheiten Bürger porträtmäßig mit angebracht als gehörten sie dazu und seien dabei gewesen.

Neben dieser festmäßigen Auffassung der heiligen Begebenheiten lief eine andere nebenher. Man begann im Quattrocento die Erlebnisse Christi als Stufen seiner individuellen Charakterentwickelung darzustellen. Christus ist Anfangs so sehr nur als Theil der Dreieinigkeit gefaßt worden, daß seine Gestalt und sein

Antlitz von dem Gottvaters nicht zu unterscheiden ist. Erst allmählich wurde Gottvater der ältere, Christus der jüngere Mann. Aber auch in dieser Gestalt behält Christus etwas übermenschlich Ruhiges, fast Starres, und sein Leiden wird durch Schönheit gemildert. So läßt Giotto ihn noch erscheinen. Im Quattrocento aber wird das Bedürfniß, das Individuelle hervortreten zu lassen, so mächtig, daß Christus als Träger seiner Erlebnisse in voller Menschlichkeit einherschreitet.

Die Sculptur ist der Malerei hier vorausgegangen. Die Thüren Ghiberti's haben für Maler und Bildhauer Musterstücke geliefert. Die Ereignisse des Neuen Testamentes werden dramatisch von ihm gefaßt und würden auch den reinmenschlich ergreifen, der nicht wüßte, was das Gemälde bedeute. Auf Ghiberti folgt Donatello, dessen Talent den bürgerlichen Geist der Florentiner repräsentirt. Ghiberti gab seinen Figuren etwas Aristokratisches und lieh ihnen heldenmäßigen Schwung: es ist, als ob Donatello im Gegensatz zu Ghiberti so hätte arbeiten wollen, daß Jedermann sähe, er sei nicht etwa mit ihm einverstanden. Es liegt etwas Herausforderndes, hart auf den Effect Berechnetes in Donatello's Art. Ungekünstelte Natur zeigte jene erste der drei Thüren von San Giovanni, auf der wir in Andrea Pisano einen der edelsten Schüler Giotto's kennen lernen: dahin hätte Donatello sich zurückwenden können; so einfach aber wollte er die Natur nicht erfassen. Ist Ghiberti dramatisch bewegt, so ist Donatello theatralisch aufgeregt. Ghiberti's Figuren reden in erhabenem Versmaaße, Donatello's in Prosa. Er benutzt die rohe Natur, um seine bis zum Schreien realen Scenen glaubwürdiger zu machen: hierum ist es ihm zu thun. Ghiberti hatte die Antike nicht nachgeahmt, aber in sich aufgenommen; er verehrte sie, sie floß in seine Arbeit hinein. In seinen Schriften spricht Ghiberti von den antiken Werken als von unübertrefflichen, in ihren Feinheiten kaum zu erkennenden Arbeiten. Donatello dagegen hat den antiken Meistern

nur die Kunſtgriffe abgeſehen. Wir haben in der Nationalgallerie den Abguß eines ſeiner Basreliefs, die Beweinung des todten Chriſtus. In dem fürchterlichen Ausbruche heulender Trauer zeigt ſich hier ſein innerſtes Weſen. Weit entfernt von dem Raphael's, der, wenn er wollte, die Natur mit grauſenhafter Wahrheit abbilden konnte, der das aber nur ſelten that. Ich erinnere an Raphael's Scenen aus der Peſt, die Marcanton geſtochen hat, wo die vergiftete träge Luft über den Kranken und Todten lagert[1]).

Raphael war für das Verſtehen künſtleriſcher Arbeit bei Anderen beſonders befähigt. Der Gegenſatz zwiſchen Ghiberti und Donatello mußte ihm ebenſoſehr auffallen, wie der zwiſchen Perugino und Piero della Francesca. Weiter bemerkte er, wie neben Ghiberti und Donatello ſich Verrocchio, der Lehrer ſeines eignen Meiſters, erhob und wie aus deſſen Schule außer Perugino auch Lionardo und Botticelli hervorgingen, wie Signorelli außerdem Botticelli's und zugleich Piero della Francesca's Schüler war. Und all dieſe Meiſter und die unzähligen übrigen, die damals Italien erfüllten, ſah er bemüht, Momente aus dem Leben Chriſti darzuſtellen, frei, wie Jeder ſeine Auffaſſung eben zu verantworten im Stande war. Dieſes auf Chriſti irdiſches Leben gerichtete Beſtreben des geſammten malenden und bildhauernden Quattrocento hat jedoch keine Aehnlichkeit mit dem künſtleriſchen und litterariſchen Beſtreben unſerer eigenen Zeit, eine Biographie Chriſti hervorzubringen, oder ſein Bildniß zu ſchaffen. Es waltet der Unterſchied, daß damals für Kirchen Werke gearbeitet wurden, die auf Verehrung Anſpruch erheben durften, während unſere heutigen Künſtler meiſtens auf Grund der Evangelien allerlei novelliſtiſch arrangirte Scenen zu erfinden beſtrebt ſind, die mit der Kirche und Theologie nichts zu thun haben. Sie wollen durch das Fremdartige Aufſehen machen.

---

[1]) Il morbetto. Das Blatt, das Goethe ſo bewunderte.

Sowohl unser Jahrhundert aber wie die vorhergehenden haben doch nur das Unmögliche hier versucht. Das Leben Christi ist undarstellbar. Weder Kunst noch Litteratur reichen aus, um die menschliche Erscheinung zu schildern, der wir das verdanken, was durch Christus der Menschheit gegeben worden ist. Unsere heutige Fragestellung ist falsch. Wir wollen Christus betreffend unsere Neugier befriedigen. Wir verlangen actenmäßiges Material. Wo es fehlt, sehen und glauben wir nichts. Der einzige Weg, Christus historisch kennen zu lernen, ist das Studium dessen, was die Evangelien enthalten und was Christus seit 2000 Jahren den ersten Männern aller Nationen gewesen ist.

Es ist nöthig, auf Giotto, Ghiberti und Donatello noch einmal die Blicke zu werfen, um auf den Meister zu kommen, dem Raphael's Phantasie sich nun auf einige Zeit ergeben hat. Der Christus Giotto's, sahen wir, hatte etwas Majestätisches, wie dem ‚Könige aller Menschen' geziemt, zugleich aber Etwas von einer bloßen Erscheinung, auch wo er sich im gewöhnlichen Leben bewegt. Ghiberti dagegen ließ Christus als den Helden einer Tragödie erscheinen. Christus ist nun nicht mehr nur als gleichsam lebendiges Traumbild anwesend, dem die Mißhandlungen seiner Peiniger nichts anzuhaben vermögen, sondern er tritt kraftvoll ein, greift zu, duldet und ist ein Mensch, aber ein von Anfang an verklärter. Donatello endlich, suchte den bürgerlich ächten, der Menge verständlichen Christus, dem er körperliche Kraft verleiht, zu bilden. In den Grenzen dessen, was diese drei Meister thaten, bewegen sich alle übrigen Maler und Bildhauer. Nun kam Michelangelo im letzten Jahre des Quattrocento mit seinem Christus der Piétà. Er gehörte keiner Schule an, denn ehe er geboren ward, war Donatello, dem er in Einigem gleicht, schon gestorben. Michelangelo stand unter dem Einflusse der gesammten italienischen Kunst. Er hatte Florenz, Bologna, Venedig und Rom mit ihren Kunstwerken vor Augen: es ist überhaupt unmöglich, von einer Schule zu sprechen

der er angehörte. Nun bemerken wir, daß, wie auf Michelangelo's Pietà, auf Raphael's Grablegung unsere Blicke zuerst von dem der Schulter zusinkenden Haupte Christi getroffen werden, dann von der Schulter selbst und dem lang herabhängenden nackten Arm. Kein Leichnam, sondern ein Schlafender. Wie der Christus der Pietà des Michelangelo im Schooße der Mutter, liegt der Raphael's mit eingesunkenem Schooße im Leintuche, in dem er dahingetragen wird. Zwei Träger haben sich in die Last getheilt. Der Länge nach geht der Zug von rechts nach links vor uns vorüber. Rechts am Fußende hält ein vorschreitender Jüngling mit straffem Arme den Saum des Bahrtuches, am Kopfende ein rückwärts schreitender, die zur Grabhöhle führenden Stufen mit den Hacken der Füße gleichsam suchender bärtiger Mann, sich zurücklehnend, um im Tragen des Leichnams gegen den Andern das Gegengewicht innezuhalten; hinter dem Leichnam eine andere männliche Gestalt, ihnen behülflich. Zwischen diesen drei Trägern wird Johannes sichtbar, der mit unter dem Kinn gefalteten Händen auf den Leichnam von oben herabblickt. Ebenfalls hinter dem Leichnam eine weibliche Gestalt, die schluchzend die linke Hand Christi emporhaltend neben dem Zuge hergeht, während sie mit der rechten eine seiner langen Locken aufhebt.

Diese ganze Gruppe nimmt aber nicht genau die Mitte der Tafel ein, sondern ist als Ganzes nach links gerückt, so daß zwischen ihnen allen und dem Rande rechts ein Raum frei bleibt, der die mit geschlossenen Augen ohnmächtig umsinkende, von ihren Begleiterinnen emporgehaltene Maria erblicken läßt. Den Hintergrund bildet eine in zarten Linien gezeichnete Landschaft.

Bestattungen geliebter Todten sind wohl dargestellt worden so lange es eine Kunst giebt und es scheint die Anordnung der Figuren dabei eine so natürliche, daß die ältesten Denkmale sie kaum anders enthalten konnten als die neuesten. Auf griechischen

Vasen, auf heidnischen und christlichen Sarkophagen finden wir dergleichen; auf letzteren nicht die Grablegung Christi — denn diese Darstellung war, wie alles Leiden Christi, der früheren christlichen Kunst fremd — aber das Hinwegtragen anderer Todten. Es scheint, daß Raphael eine jener antiken Darstellungen kannte. Schon im Quattrocento war der im Palaste Doria zu Rom stehende Sarkophag berühmt, auf dem wir den todten Meleager herbeigetragen sehen, vor dem die Mutter, an Raphael's Maria erinnernd, in Ohnmacht zusammenbricht. Schon von Masaccio war ihre Gestalt in einem Wandgemälde in San Clemente wiederholt worden. Auch ein Stich Mantegna's zeigt, wie Christus in einem Leintuche zum Sarkophage getragen wird. Donatello's Einfluß ist hier sichtbar. Christus liegt da in der Ruhe eines älteren Mannes, auf dessen von Schmerz zerarbeiteten Zügen die Stille des Todes liegt: aus diesem letzten Schlafe wird er zu neuen Qualen nicht erweckt werden. Der eine von den Trägern, welcher die beiden Zipfel des Bahrtuches am Kopfende faßt und sie mit in den Ellnbogen aufgeknickten Armen starkfaustig emporhält, damit die Last in der Mitte nicht auf dem Boden schleife, vereinigt den Ausdruck körperlicher Energie und verhaltenen Schmerzes. Der das Fußende trägt, wo weniger angestrengte Kraft erfordert wird, steht mit abgewandtem Gesichte da. Zwischen beiden, quer über den Leichnam herübergreifend, die Mutter in aufschreiendem Jammer; hinter ihr, gleichsam um diese drei zuerst beschriebenen Personen in einer gewissen Fassung erscheinen zu lassen, mit erhobenen Armen die andere Maria. Zwischen ihnen der Leichnam: die Hände, bei enganliegenden Armen, über den Leib gekreuzt: das Bild eines gemarterten Mannes, aus dessen Körper mit der Seele die geistige Spannkraft gewichen ist. Fast sollte es scheinen, als habe die bildende Kunst als Erklärerin der Evangelien hier das Aeußerste geleistet. Manches auf Mantegna's Composition zeigt ferne Anklänge an Raphael's Werk, als habe er des Stiches sich erinnert,

den er, wie eine ihm zugeschriebene Federzeichnung zu beweisen scheint, kopirte.

Wie anders aber faßt Raphael auf seinem eigenen Gemälde nun die Scene! Der laute Jammer ist gedämpft und die zusammenbrechende Maria in den Hintergrund versetzt; als sei sie umgesunken als der Zug vorwärts schreitend an ihr vorüberkam, giebt sie gleichsam den Anblick irdischen Todes im Vergleich zu Christus, der wie von ewigem Leben erfüllt nur schlummernd daliegt. Die zweite Maria, dicht neben dem Leichnam, scheint nur deshalb dem Zuge sich angeschlossen zu haben, weil sie die Hand Christi nicht sinken lassen wollte, die erhoben zu halten ihr Amt war. Die Träger des Leichnams schreiten im Gefühl, die edelste Last zu tragen, einher. Und Christus selber: Milde und Ruhe und Schönheit wohnen noch in ihm, sein Geist erfüllt noch seinen Leichnam und verklärt ihn. Keiner vor Raphael und nach ihm hat den Abglanz himmlischen Lichtes auf irdischen Formen so darzustellen gewußt.

2.

Geschichte der Composition.

Signorelli's Grablegung in Orvieto ist eine der symbolischen Darstellungen, welche realen Stempel tragen. Christus liegt lang hingestreckt mit dem Haupte auf dem Schooße seiner Mutter. Hinter seiner Gestalt hockt eine andere Frau auf dem Boden, die seine Hand in die ihrige genommen hat und an die Lippen drückt. Dicht und nah, als Hintergrund der Scene aber, ist ein Sarkophag der Breite nach sichtbar, oder, wenn man genau sein will, eine den Anblick der vorderen, langen Sarkophagseite darbietende Marmorarchitektur, auf der als Basrelief das Hintragen des Leichnams zum Grabe sichtbar ist: drei Figuren, die den wagerecht im Profil hingestreckten Körper Christi dahinschleppen; Einer von hinten ihm

unter die Arme greifend, Einer die Füße zusammenfassend, und Einer, in der Mitte des Körpers von hinten herübergreifend, ihn hier gleichfalls umfassend. Dieser Darstellung entspricht zum Theil eine Federzeichnung Raphael's, die zwar nur in einigen (als unecht zu bezeichnenden) Copien bekannt ist, echt jedoch irgendwo noch liegt oder verloren ging und die den Namen ‚Tod des Adonis' führt: meinem jetzigen Urtheile nach die erste vorhandene Niederschrift Raphael's für das, was auf dem Gemälde schließlich dann ganz anders zur Erscheinung kam.

Ich habe oben ausgeführt, wie die Meister des Quattrocento bei der ersten Conception ihrer Arbeiten von der bekleideten menschlichen Gestalt ausgehen. Sie wissen das Nackte wohl darzustellen, empfinden die gesammte Bewegung des menschlichen Körpers aber nicht wie die Meister des Cinquecento oder die antiken Künstler: die Phantasie der Meister des Quattrocento arbeitet nur mit dem, was ihnen zufällig sichtbar vor Augen steht. Michelangelo war der erste, den die antiken Statuen und anatomische Studien zu einer höheren Behandlung des Körperlichen leiteten. Sein Carton der badenden Soldaten zeigte den staunenden Florentinern, daß unser Körper eine Architektur enthalte, ohne deren Kenntniß die Darstellung menschlicher Bewegung unvollkommen sei. Nun erst erkannte man in Florenz, die Composition aus bekleideten Gestalten, durch deren Gewandung diese Architektur nicht durchleuchtete, könne auf den höchsten Rang als Kunstwerk keinen Anspruch erheben; das innere Auge des Schaffenden müsse eine neue Schule durchmachen; die, denen diese abgehe, träten als veraltet zurück. Deshalb machte Michelangelo dem Ruhme der Früheren ein Ende: seine nackten Gestalten ließen erkennen, daß in anderer Richtung ein Größeres sich erreichen lasse. Er zuerst verbindet sie in Gruppen so miteinander, daß die Bewegung der einen Figur die der anderen bedingt und aus vielen Körpern ein von gemeinsamer Bewegung erfülltes einheitliches Ganzes sich

bildet. Und das iſt die ſonderbare Eigenſchaft der erſten Skizze Raphael's für die Grablegung, daß er die hier nackt dargeſtellten Träger des nackten Leichnams mit dieſem ſelbſt zu einem Ganzen vereinigt, das ebenfalls zu Anfang nackt gedacht war, ſo daß die Gewandung als etwas beſonderes ſpäter erſt herumgelegt wurde. Von jetzt ab ſehen wir Raphael all ſeine Werke in dieſem Sinne bearbeiten.

Zwei Auffaſſungen derſelben Geſtalten alſo empfangen wir auf ſeinen Skizzen zur Grablegung: die eine giebt ſie in voller Gewandung und die andere nackt. Beide Compoſitionen, dasſelbe darſtellend, laufen von nun an in ſeiner Phantaſie nebeneinander her. Von jetzt ab auch beginnen bei ihm die ſich folgenden Umarbeitungen der Compoſition, das Fortlaſſen und Hinzuſetzen von Geſtalten, das Umwerfen des geſammten Figurenaufbaus, ſowie zuweilen die ſchließliche Wiederaufnahme bereits ausgeſtoßener Elemente. Raphael's Grablegung hat drei Phaſen durchgemacht. Von der erſten Auffaſſung (Tod des Adonis) ſehen wir Raphael ſich nun zu einer neuen erheben, für welche Studienblätter vorliegen.

Die Richtung des Zuges zum Grabe hin war beim ‚Tode des Adonis' die geweſen, daß der Leichnam mit den Füßen voran getragen wurde, ſo daß derjenige, der dieſe zuſammengefaßt hielt, die Führung hatte; während der, der mit den Händen unter den Schultern des Todten ihn am Kopfende emporhielt, nachſtoßend den Schluß des Zuges bildete. Raphael läßt bei der nächſten Umgeſtaltung der Compoſition den Zug die entgegengeſetzte Richtung einſchlagen. Der die Leiche am Kopfende Emporhebende hat die Führung. Rückwärtsſchreitend ſucht er mit den Hacken der Füße die wenigen Stufen ſich hinaufzutappen, welche zu der nun auf dieſe Seite verlegten Grabhöhle führen. Und ferner, es wird der Leichnam nicht mehr von ſeinen Trägern unmittelbar angefaßt, ſondern liegt in einem Leintuche, das am Kopfende von zwei Figuren ſtraff

emporgehalten wird, während am Fußende der Träger die Beine des Todten nicht mehr mit den Armen umschließt, sondern ebenfalls nur die Zipfel des Bahrtuches hält, über dessen Saum die Beine, von den Knien an, herabbaumelnd frei hinausragen.

Für diese Fassung der Composition haben wir in einer zu Oxford befindlichen Federzeichnung ein Blatt, auf das hin eine Anzahl anderer als Fälschungen bezeichnet werden dürfen. Diese allein echte Oxforder Skizze läßt erkennen, wie tief Raphael den Carton der ‚Badenden' Michelangelo's in sich aufnahm. Zugleich zeigt sie die sicheren Strichlagen, wenn auch in anderer Kreuzung nun, die wir auf den im vorigen Kapitel besprochenen Silberstiftzeichnungen für die Krönung Mariä vor uns hatten.

Raphael geht zu einer abermaligen Aenderung dieser Composition über. Die drei Träger des Leichnams, wie das Oxforder Blatt sie zeigt, bilden mit Christus eine eher hohe als breite compacte Gruppe. Der in der Verkürzung zusammengeschobene und nur geringen Raum einnehmende Leichnam ist das Verbindende zwischen den Trägern. Die Umrisse des Leichnams sind mit leisen Strichen hinzugezeichnet. Möglich, daß Raphael in der allzustarken Zusammenschiebung der Gestalt Christi nachträglich eine Einbuße erkannte, die der Wirkung des Gemäldes schadete: auf einem noch späteren Florentiner Blatte sehen wir, auf welche Weise Abhülfe gewonnen wird. Auf diesem dehnt der zusammengesunkene Leichnam sich nun wieder aus, die Träger dagegen, die vorher eine einzige Gruppe bildeten, sind in zwei Massen geschieden. Zwar ist die Stellung jedes Einzelnen die alte geblieben, aber während es sich vorher darum für sie handelte, den Leichnam mit concentrirten Kräften als Last gemeinsam fortzubewegen, ist die Aufgabe der Träger jetzt, das Leintuch in die Länge straff gezogen so zu halten, daß der Körper ohne zusammenzusinken darauf liegen könne. Die zweifache, sich verdoppelnde Anstrengung läßt die Thätigkeit der Tragenden schärfer nun hervortreten und der Künstler

schafft sich die herrliche Aufgabe, die Entfaltung lebendiger Kraft in verschiedener Weise in den Gestalten der Träger der lastenden Todesruhe Christi entgegenzusetzen. In der Durchführung dieses Contrastes sucht Raphael sich jetzt genugzuthun und die Unterschiede der Florentiner Zeichnung, von der ich hier rede, und wiederum des fertigen Gemäldes bekunden, wie er den Gegensatz schließlich noch zu steigern wußte.

Eine Zeit lang scheint das ebengenannte Florentiner Blatt jedoch die Form gewesen zu sein, in der Raphael das Gemälde auszuführen gedachte. Die darauf gezogenen Quadrate deuten vielleicht an, daß mittelst ihrer aus dieser Skizze der umfangreichere Carton hergestellt werden sollte, nach dessen Form die Ausführung auf der Tafel dann erst erfolgte[1]). Die Florentiner Zeichnung scheint das Gemälde selbst schon so sehr zu enthalten, daß Rumohr sie für eine ‚ängstlich genaue Vorbildung' desselben erklären durfte. Wie tiefgehende Veränderungen aber wurden hinterher noch vorgenommen, die Rumohr übersah!

Dies ist immer das Wunderbare bei Raphael, wenn wir die Entstehungsgeschichten aller seiner Gemälde in Vergleich zu den vorbereitenden Studien verfolgen: geht es an die letzte Ausführung, so scheint er sich noch einmal frei zu machen und unbefangen sich dem Hauptgedanken gegenüberzustellen. Alles Vorbereitende schüttelt er von sich ab und baut die Composition wie zum ersten Male von Frischem auf. In der Beschreibung des Gemäldes oben

[1]) Das Netz könnte indessen auch später von einer fremden Hand gezogen worden sein, die die Zeichnung als solche copiren wollte. Auch die Quadrate auf der einen Handzeichnung für die Libreria von Siena können so aufgefaßt werden. Warum aber, wenn man die Zeichnung nur copiren wollte, die Linien der Quadrate so hart in das kostbare Blatt hineinziehen? (Ich habe früher einmal geglaubt, das Blatt sei überhaupt nur als Copie anzusehen. Dieser Meinung bin ich nicht mehr.)

ist die nun eintretende Aenderung schon gegeben worden: Raphael's letzte Umgestaltung zeigt die Gruppe der den Leichnam Tragenden als nicht mehr genau die Mitte der Tafel innehaltend, und nur an der linken Seite, wo der Felsen sich erhebt in dessen Höhlung der Leichnam hinein soll, geht der Zug nun bis an den Rand des Gemäldes; nach rechts hin dagegen ist zwischen dem letzten Träger und dem Rande der Tafel ein Durchblick geschaffen für den Anblick der ohnmächtig zusammensinkenden, von Frauen aufgefangenen Mutter Christi. Die zum Eingang der Höhle führenden Stufen sind nun steiler gehalten als auf der Florentiner Skizze, damit die Anstrengung der beiden Träger am Kopfende sich noch steigere. Derjenige zumal, der sich rückwärts mit den Hacken die Stufen hinauftastet, scheint nun den bedeutenderen Theil der Last zu tragen: denn geistige und körperliche Anspannung mischen sich auf seinem stark zurückstrebenden Antlitze. Zwischen ihm und der ihn beim Tragen am Kopfende des Leichnams hier unterstützenden Gestalt drängt der dem Todten die letzten Blicke zuwendende Kopf des Johannes sich ein, jetzt erst als Johannes kenntlich gemacht. Dieser zweite Träger am Kopfende aber, auf der Skizze bartlos und unbedeutend, ist durch volles Haar und Bartwuchs nun gegen den etwas frauenhaft erscheinenden Johannes in Gegensatz gebracht. Die Frau, die Christi Hand mit der ihrigen emporhält, ist nun allein und die auf der Florentiner Skizze neben ihr sichtbare andere Frau ausgelöscht. Dadurch ist mehr Raum um den einzigen Träger zu Füßen Christi herum gewonnen: auf der Florentiner Skizze, wie ich wiederhole, ein bärtiger Mann, auf dem Gemälde ein unbärtiger Jüngling, eine Figur die Blicke auf sich zieht. Die Mühe ist ihm ein Spiel. Er nähme den Leichnam allein in seine Arme und trüge ihn weiter. Dieser Gegensatz eines Ueberflusses jugendlicher Stärke zu dem Sichabmühen, das die anderen Figuren, jede in ihrer Art, bekunden, ist eine jener im Stillen wirksamen Schönheiten, von denen Raphael's Werke erfüllt

sind und durch die das Gefühl der Harmonie in uns hervorgebracht wird, das uns seinen Gemälden gegenüber so oft überkommt ohne daß wir es auf seinen Ursprung gleich zurückzuführen wüßten. —

So mühte Raphael sich ab, etwas zu schaffen, das ihm selbst endlich als vollendet erscheinen dürfte. Ursprünglich nahm er was er fand. Vieles aber hat er genommen, das unter seinen Händen erst zu dem geworden ist, was er brauchte. Man glaubt im Gemälde des Palazzo Borgheſe etwas von Anfang an Fertiges, in jeder Linie Nothwendiges vor sich zu haben, als sei es Raphael so in die Phantasie hineingeflogen, und könne es sich nur darum gehandelt haben, es zu ergreifen. Und trotzdem so viel tastende Arbeit bei ihm! So viel Unbestimmtheit als Vorstufe der letzten Vollendung! All diese Gestalten, die sich fertig ihm aufgedrängt zu haben scheinen, hat er langsam fortschreitend erst herausgearbeitet! Raphael's Grablegung ist ein Meisterwerk, aber ein allmählich hervorgebrachtes. — Raphael war dreiundzwanzig Jahre alt, als er sie begann. Hieran haben wir uns zu erinnern, um dem Werke die richtige Stellung zu geben. Alles, was nach 1507 von ihm und Anderen in Italien gemalt wurde, war, als die Grablegung vollendet ward, noch nicht vorhanden. Versetzen müssen wir uns auf den Standpunkt des toscanischen Publicums von 1507. Lionardo hatte in seiner Heimath bisher nichts Großes geleistet. Michelangelo's Madonna Doni und was er sonst bis dahin als Maler geschaffen, war nebensächlicher Natur; die Decke der Sistinischen Capelle wurde 1508 erst von Michelangelo begonnen. Mantegna, Perugino, Signorelli, Botticelli, Filippino, Francia sind die Meister, mit denen Raphael damals in Vergleich kommen konnte: weder im Technischen, noch in der Tiefe des Gedankens vermochte einer von diesen ihn zu erreichen. —

3.

Schlußbetrachtung.

Ohne Michelangelo's Pietà nun also wäre Raphael's Gemälde nicht entstanden: in Einem aber wird Michelangelo's Werk von dem Raphael's übertroffen.

Die Natur läßt unter den Menschen, aus denen sie Völker zusammensetzt, von Zeit zu Zeit so gewaltige Erscheinungen sich erheben, daß sie inmitten von Millionen hervorragen, und wenn solche Männer schaffende Künstler sind, so entstehen Leistungen außerordentlicher Art. Sie völlig zu begreifen wird den Massen des Volkes aber nicht immer gleich gegeben sein. Daher Anfangs mehr Staunen als Verständniß, mehr Ehrfurcht als Liebe. Die Werke werden sich auch mit dem dargestellten Gegenstande nicht gänzlich decken. Der Meister selbst wird gleichsam erst hinzutreten und sich geltend machen müssen. Erst allmählig tritt so das volle Verständniß ein und dann bewundert man ohne Vorbehalt. Wie lange hat es gedauert, ehe Hamlet und Faust verstanden wurden!

Hier nun überbietet Raphael alle anderen Künstler. Seine Werke bedürfen dieses Hinzutretens seiner Person nicht. Sie sind sofort verständlich. Er will nichts. Er schafft absichtslos wie die Natur. Eine Rose ist eine Rose: nichts mehr und nichts weniger; Nachtigallengesang ist Nachtigallengesang: keine Geheimnisse sind da noch weiter zu ergründen. So auch sind Raphael's Werke frei von persönlicher Zuthat und ohne Anspruch auf Dank.

Ein gewisser Glanz, der über ihnen liegt, läßt uns aussprechen: Raphael hat das gemalt!

Niemals werden wir so unbefangen und aus voller Seele ein Werk Michelangelo's genießen. Immer wird eine leise Stimme aus ihnen zu sagen scheinen: ich bin das Werk des Michelangelo, nur durch meine Person geht der Weg zum letzten Verständnisse. Niemand wird jemals die stille Mahnung an die Person des

schaffenden Meisters vergessen, der in Michelangelo's Pietà den todten Christus im Schooße der Mutter sieht. Aber nicht Christus und seine Mutter allein, sondern Michelangelo unsichtbar mit ihnen ist dargestellt. Sein Geist zugleich spricht zu uns aus diesem Marmor. Und sein Geist als der eines besonderen Menschen, der unter eigenen trüben, schweren Gedanken dies Abbild höchster Trauer mit Meißelschlägen dem Marmor entlockte.

Bei Raphael fehlt auch den erschütterndsten Dingen alle persönliche Besonderheit, als seien eigene Erlebnisse des Künstlers hineingearbeitet worden. Seine Persönlichkeit drängt sich nirgends vor. Wie übermächtig steht Michelangelo in der florentinischen Geschichte da: Raphael scheint gar nicht zu denen zu gehören, die das Durchschnittliche des italiänischen Nationalcharakters überragen, sondern er steht gerade wie eine Personificirung dieses Durchschnittscharakters da. Er hat etwas entzückend Mittelmäßiges, Gewöhnliches. Als könne Jeder so sein wie er. Er steht Jedem nah, ist Jedermanns Freund und Bruder: Keiner fühlt sich geringer neben ihm. Es bleibt in seinen Werken kein Rest von Geheimniß unerklärt und ungenossen zurück. Dürer würde ihm darin vielleicht gleich stehen, in seinen letzten Werken aber nur.

In einem Punkte aber sind Dürer und Raphael ihrer Natur nach sehr verschieden. Schon beim Sposalizio sahen wir Raphael's natürliche Neigung hervortreten, Männer in jüngeren Jahren darzustellen. Auch bei der Grablegung zeigt sie sich. Das sind, Maria abgerechnet, lauter jugendliche Personen. Bei Dürer dagegen hat das Alter den höheren Preis. Seinen Christusgestalten prägt er den Typus eines älteren Mannes auf. Ueberall wird das sichtbar, am schönsten bei dem Crucifixe von 1523, zu dem Ephrussi die Zeichnung zuerst veröffentlichte. Die Erfahrungen eines langen Lebens scheinen in diesem Haupte Christi und in diesem Leibe verkörpert. So faßt Dürer auch die Grablegung auf, verwandt darin Mantegna. Aeltere Männer sehen wir Einen, der im Leben wie

sie war, in das Grab hinabsenken. Auf vielen Federzeichnungen hat Dürer den Weg Christi zum Grabe dargestellt: immer sind ältere Männer die ihn Begleitenden. Auf dem Blatte der kleinen Holzschnittpassion legen sie ihn sanft in den Sarkophag nieder. Aeltere Männer waren in den Deutschen Städten das ausschlaggebende Element: sie bilden überall bei Dürer die Hauptmasse wo er Publicum auf seinen Darstellungen anbringt. Bei Raphael dominirt immer die Jugend. Selbst auf der Disputa und Schule von Athen, wo das Alter den Vorrang haben muß, hat Raphael so viel jugendliche Gestalten der Composition zugemischt, daß sie vorzuherrschen scheinen. Der Anblick der Jugend hat etwas Befreiendes, Erquickendes. Wir kommen unter den jungen Leuten, deren Blicke in den Vorlesungen auf mich gerichtet sind, die besten Gedanken. Es ist, als lockten sie sie hervor. Raphael muß empfunden haben, daß einem Gemälde, wenn es recht wirken solle, dieser Bestandtheil so reich als möglich verliehen werden müsse.

Darin aber gleicht Raphael's Schicksal dem Dürer's wieder, daß die Darstellungen, bei denen sie ihre vornehmste Kraft einsetzten, sofort allgemein verständlich waren.

Und noch Eins.

Wie sicher schrieben die beiden Jahrhunderte, in denen Raphael und Dürer gelebt haben, dem Künstlern die Arbeit vor. Scheinbar ein geringer Umkreis von Stoffen: immer wieder Madonnen und heilige Geschichte, dazu Darstellungen antiker Mythen, ornamental gefaßt. Wie völlig aber nehmen diese Dinge des Künstlers schaffende Kraft in Anspruch! Eine Vermählung Maria's! Eine Grablegung Christi! Ein Künstler, dem das darzustellen obliegt, kann Alles in sein Werk hineinlegen, was in der Seele eines Menschen an Gefühl und Gedanken liegt. An sein Talent darf er hier die höchsten Anforderungen stellen und das Publicum von ihm das Höchste begehren. Dies der Grund, weshalb diejenige Epoche der Kunstgeschichte am eindringlichsten zum Studium auffordert, in der

unter solchen Vorbedingungen von Bildhauern, Malern und Architekten gearbeitet worden ist.

Das heutige Leben producirt, Personen ausgenommen, die in Porträts und Statuen darzustellen sind, wenig, das dem bildenden Künstler sich als Stoff aufdrängte. Porträts und Statuen sind großartige Aufgaben, werden nie aber das Talent eines Malers oder Bildhauers bis in die Tiefe in schaffende Bewegung setzen. Welches Werk also nun soll ihm das Gefühl geben, ein für die Lebensarbeit der Zeit unentbehrliches Element zu schaffen?

Noch eine letzte Betrachtung.

Welches war der Gang gewesen, in dem Raphael's Grablegung nach dreifachem Ansatze sich zu ihrer endlichen Gestalt entwickelte? Drei Männer sehen wir zuerst, die einen Todten forttragen. Die Leiche ist die zu bewegende Last: der eine faßt sie oben, der andere unten, der dritte umfängt sie in der Mitte: die natürlichste Arbeitstheilung. Und wohin war Raphael beim Abschlusse gelangt? Zwei Hauptkräfte nur, die sich in die Last theilen: am Kopfende ein bärtiger Mann, am Fußende ein Jüngling, der Leichnam wie der Körper eines Schlafenden zwischen ihnen. Alle übrigen Gestalten sind entbehrliche Zuthat. Nur die die Hand Christi emporhaltende Frau dürfte nicht fehlen, bleibt immer aber eine begleitende Gestalt nur. Wir haben auch gesehen, wie die Scheidung von Jung und Alt bei den Trägern eine allerletzte Nüance war, die Raphael's künstlerischer Takt fand.

Und nun stellt sich heraus, daß dieses letzte individuelle Erzeugniß Raphael's doch nichts Anderes sei, als, ihm unbewußt, die Rückkehr zu der edelsten Formel, die die griechische Kunst zweitausend Jahre vielleicht vor Raphael für Grablegungen gefunden hatte!

In griechischer Malerei besitzen wir so gut wie nichts. Nur Bruchstücke sind wieder an's Licht gekommen, die uns ahnen lassen, was die Augen der griechischen Maler der Natur absahen und wie ihre Hände es niederzeichneten. Die Scherben atheniſcher

Todtenvasen, die, in das Grab dem Leichnam nachgeworfen um zu zerbrechen, nun wieder zu Tage gefördert und neu zusammengesetzt worden sind, verrathen uns entzückende Gebilde griechischer Zeichnung. Auf solchen Todtenvasen erblicken wir Grablegungen.

Da dehnt sich ein Leichnam vor uns aus: ein Todter, und zugleich doch nur ein Schlafender. Zwei Gestalten tragen ihn. Der eine zu Häupten, hinter ihm stehend, ihm unter die Achseln greifend. Der eine Arm des Todten, dessen Kopf sich der Schulter leise zusenkt, hängt herab. Die andere Hand des Todten ist leise erhoben: eine Gestalt ist hier hinzuzudenken die sie emporhält. Der zweite Träger, am Fußende, faßt nach den Beinen des Leichnams. Jener ein geflügelter Jüngling; dieser, auch geflügelt, ein bärtiger Mann. ‚Tod und Schlaf' werden beide erklärt. Was Raphael dunkel tastend einsam fand, war von den Griechen längst zur gemeingültigen Formel ausgebildet worden.

Mit welcher Sorgfalt Raphael sein Werk ausgeführt habe, zeigt auch das Fußgestell des Gemäldes, das aus einer Reihe grau in grau leicht gemalter Figürchen besteht, von großer Schönheit. Diese Predella befindet sich heute in der vaticanischen Gallerie, während die Grablegung, wie wir sahen, im Palaste Borghese steht. Die darüber einst angebrachte halbrunde Tafel mit Gottvater, welche Passavant für Raphael's Arbeit hält, wird ihm von Anderen abgesprochen.

Viertes Kapitel.

Die Camera della Segnatura.

Das Rom Giulio's II. — Die Disputa. — Die Entstehung der Disputa. Die Schule von Athen. — Der Parnaß.

1.

Das Rom Giulio's II.

Die Jahre vor und nach 1870 sind für Deutschland die der Erwartung gewesen. Das Vertrauen des Deutschen Volkes auf seine Kraft und auf die Gunst der Vorsehung waren unbegrenzt. Die ersten Ausnutzungsgedanken des Sieges über Frankreich waren geistiger Natur. Eine Universität in Straßburg! Eine Deutsche Akademie in Berlin! Eine neue Bibliothek in Berlin!

In dieser inneren Erhebung des deutschen Volkes, ausgehend von denen, die historisch dachten und fühlten, lag nichts Künstliches. Es war auch kein böser Wille im Spiele, daß uns diese Erwartungen heute als Träume erscheinen. Aber auch als Träume sind sie eine Realität gewesen. Solche Träume hat auch die Vergangenheit gehegt, nur daß, was damals Jahrzehnte dauerte, heute rascher verlaufen ist. Solche Zeiten der Erwartung beherrschten Europa um die Zeit etwa, wo Raphael nach Rom kam. Er wurde von ihrer Welle getragen wie Viele, und die Welle war noch nicht verlaufen als Raphael's Zeit zu Ende ging. So war das geistige Klima Roms beschaffen als Raphael in der Camera della Segnatura und Michelangelo in der Sistina gleichzeitig nebeneinander zu malen begannen.

Rom war für höher begabte Menschen bis dahin nur die Stätte gewesen, wo hingeschwundener Größe gedacht ward. Im Laufe des Quattrocento, nach der Rückkehr der Päpste aus der Verbannung von Avignon, waren Pläne zu Bauten in Rom gefaßt worden, die die Würde der die Welt beherrschenden Macht repräsentiren sollten. Wir wissen, was Nicolaus V. vorhatte. Wir sehen seine Nachfolger fortbauen, und selbst die Borgia bauen weiter. All dem lag einstweilen aber nur noch die Prachtliebe der Päpste und Cardinäle zu Grunde. Der Gedanke, über den Ruinen der Stadt ein neues Rom erstehen zu lassen das mit dem alten wetteiferte, ist nicht gleich formulirt worden. Giulio II. faßte ihn und Raphael nahm ihn auf. Raphael war damals fünfundzwanzig Jahre alt. Giulio II., unter Kämpfen alt geworden ehe er Papst wurde, wollte sein Leben mit unerhört großartigen Unternehmungen abschließen. Italien wollte er freimachen (unter der Herrschaft der Kirche) und die Peterskirche neu bauen. Er selbst griff zu den Waffen. Als Eroberer von Bologna nannte er sich den ‚Befreier von Italien'. Für Peterskirche und Vaticanischen Palast machte Raphael's Landsmann, Gömer (und vielleicht Verwandter) Bramante die Pläne. Zwei Unternehmungen, die dem heutigen Rom immer noch die entscheidende Gestalt verleihen.

Bramante war ein älterer Mann als er zu Giulio II. kam, der aber ein alter. Wir haben zu erwägen, daß Raphael zwischen diese beiden Männer gerieth, fast ein Kind, aber von unermüdlicher Leistungsfähigkeit. In Rom hatte nichts Werth als geistige Potenz: Geburt und Geld konnten damit aufgewogen werden. Es verstand sich von selbst, daß wer den höchsten Ehrgeiz und die entsprechende geistige Kraft besaß, zum höchsten Ziele gelangte. Jeder war, was er im Momente zu sein Stärke genug hatte. Diese Reducirung des Menschen auf sich allein war Roms Geheimniß. Es galt nur, sich denen unentbehrlich zu machen,

die stärker waren als man selber. Und neben diesen Zielen, die dem Ehrgeize winkten, die unaufhörliche Erinnerung an die Vergänglichkeit alles Irdischen, die nirgends von den Steinen so gepredigt wird wie in Rom.

Damals war Raphael's späterer bester Freund, der Graf Castiglione, in Rom eingeritten. Denn zu Fuße oder zu Pferde: anders reiste man nicht damals. Er schreibt ein Sonett:

Ihr Hügel Roms und ihr geweihten Trümmer,
Die ihr den Namen nur der Stadt gerettet!
So Manchem ward in Eurem Staub gebettet,
Der einst gestrahlt und dann verlöscht auf immer.

Colosse, Säulen, hochgeschwungne Bogen,
Einst im Triumph, im Glück, im Glanz errichtet —:
Fort! oder, schlimmer noch, beinah vernichtet,
Und um den wohlerworb'nen Ruhm betrogen.

Ein Volk, das euch nicht kennt, hängt seine Sagen
An eure Reste. Tausend Jahre thürmen,
Was wieder tausend Jahre nun verzehren.

Und ich! Wird nicht nach kurzgemess'nen Tagen
Mit all den Gluthen, die es noch durchstürmen,
Mein Herz als Staub zu diesem Staub gehören?

Das war die eine Seite der Empfindung, zugleich aber schreibt Castiglione an die Mutter, wie er einen seiner Brüder in den Dienst eines Cardinals zu bringen hofft. ‚Er wird sich gleich ein bedeutendes Ziel stecken können.' ‚Wer hier nichts wagt, gewinnt nichts.' ‚Rom ist der Ausgang aller Wissenschaft.' ‚In Rom nur bemerkt zu werden, schreibt Erasmus von Rotterdam damals von dort, ist schon ein ungeheurer Erfolg.' Und nun denken wir Raphael über alle Vorstufen hinaufgehoben, unabhängig, mit den höchsten Aufgaben betraut. Den Baumeister hat er zum Freunde,

der die Peterskirche und den vaticanischen Palast umbauen soll. Den treibenden Papst neben sich, der auf Vollendung drängt. Und seiner eigenen Natur nach ist er dafür geschaffen, an dieser Stelle zu stehen. Wandgemälde, Porträts und Madonnen, künstlerische Aufgaben jeder Art werden zugleich von ihm verlangt, und er schafft sie.

Und dabei jenes Gefühl der Erwartung. Um wieviel aristokratischer durfte der Mensch damals sich fühlen! Ein gestaltloses, unendliches Nichts war das Weltall und die Erde der einzige gestaltete Kern darin. Sonne, Mond und Sterne dienten ihr. Um sie her lagen die Wohnungen der Seligen, wie auf dem Olymp die antiken Götter wohnten. Und der Papst hatte die Schlüssel dazu. Man stieg absehbare Treppen hinauf zu den himmlischen Gefilden. Die Wolken, auf denen die Heiligen der Disputa sitzen, hingen so tief auf die Altäre herab, daß man nach den Sohlen der goldenen Sandalen hätte greifen können. Das wurde geglaubt wie es gemalt ward. Dante, dessen Gedicht als eine Offenbarung galt, stieg herauf bis zum Paradiese, wo die edelsteinenen Bäume wuchsen und die Engel auf Fragen gütig Antwort gaben. Auf der Disputa stellt Raphael diesen Verkehr der vornehmsten Männer der Kirche mit denen vor, die oben um den Thron Gottes herum in ewigen Gesprächen saßen. Die von oben brauchten nur zu winken, und einer von denen unten kam herauf und nahm Platz und an der himmlischen Unterhaltung Theil als gehöre er dahin.

2.

Die Disputa.

Die Camera della Segnatura liegt im Vaticanischen Palaste, der bei Giulio's Stuhlbesteigung kleiner war als bei seinem Tode. Alexander Borgia hatte vor ihm eine Reihe von Gemächern inne, die Pinturicchio, einer der Hofmaler der Borgia's, mit Fresken geschmückt hatte. Frisch und wohlbehalten, gewähren sie einen

ungemein festlichen Anblick. Sie sind das Schönste, was Pinturicchio geschaffen hat. Sie lassen ihn neben Perugino, mit dem er zugleich in Perugia lebte, in einer Originalität erscheinen, die ihm in meinen Augen höhere Bedeutung verleiht als alles, was ich sonst von ihm kenne. Niemand, der diese Gemächer durchschreitet, empfängt bei dem ernsten Schmucke dieser Wände eine Ahnung vom Charakter derer, die hier zu Hause waren und nach deren Abgang die Räume vielleicht dauernd unbewohnt geblieben sind. Giulio II. scheint sie als wie verpestet angesehen zu haben. Er ließ ein Stockwerk über ihnen in einer Reihe von Zimmern herstellen, mit deren Ausmalung bereits begonnen war als Raphael in Rom eintrat. Vasari zählt diejenigen auf, die hier arbeiteten, Perugino und Sodoma als die Vornehmsten. Ein einziges Zimmer ward Raphael zuerst zugewiesen, dessen Wölbung bereits sogar von Sodoma in Angriff genommen war. Der Lauf der Dinge ist dann gewesen, daß man die Malereien der übrigen Maler wieder beseitigte und daß Raphael das ganze obere Stockwerk dieses Theiles des Palastes, drei Zimmer und einen Saal, zur Ausmalung überwiesen wurde.

Die Camera della Segnatura bildet die Mitte dieser in einer Flucht liegenden Räumlichkeiten. Sie ist viereckig, weit und groß, aber doch im Sinne des Quattrocento noch den vertraulichen Charakter eines Wohnzimmers tragend. Zwei sich gegenüberliegende Wände sind von hohen Fenstern durchbrochen, aus denen die bunten, von Guglielmo da Marcilla gemalten Fensterscheiben längst verschwunden sind. Auch das Täfelwerk von eingelegter kostbarer Arbeit, das die Wände rings auf Manneshöhe umgab und Sitze darbot, eine Arbeit des Basile, ist nicht mehr da. Wohl aber noch der einst kostbare Mosaikboden, welcher, antike Arbeit nachahmend, die Embleme der Rovere's zeigt. Man empfängt den Eindruck des Fürstlichen, Vornehmen, Heiteren, den die Renaissance jener Zeit ihren Bauten zu verleihen weiß. Ueberall begegnet das

Auge künstlerischem Schaffen in höchster Vollendung. Zumal die in den Ecken sich tief herabsenkende gewölbte Decke erfreut den Blick. Denn an ihr ist nicht, wie bei den Seitenwänden, Alles wieder und wieder verdorben und wieder und wieder gereinigt und aufgemalt worden, sondern der Edelsteinschimmer der Malerei, auf die kein Staub fallen und die keine verderbenden Hände erreichen konnten, hat sich unversehrt erhalten. Aber doch auch den Seitenwänden gegenüber verliert sich das unbehagliche Gefühl bald, nur den letzten Schein der einst herrlichen Malerei vor sich zu haben: durch die trübe Oberfläche dringt die innere Schönheit der Werke unmittelbar gleichsam in uns ein und erfüllt uns mit erhabenen, erfreuenden Bildern.

Bei der Disputa empfinden wir diese allmählich sich geltend machende innere geistige Leuchtkraft am lebendigsten.

Die gewölbte Decke des Gemaches reicht, wie eben gesagt wurde, in die vier Ecken des Gemaches mit ihren Spitzen tief herunter, so daß die Seitenwände nach oben hin in vollständigem Halbkreise abschließen. Die Linie, auf der dieser Halbkreis ruht, ist die breiteste der ganzen Bildfläche also. Raphael faßte sie bei der Disputa als eine Ebene auf, in deren Mitte auf ganz sanfter Erhöhung, zu welcher breite, gelinde Stufen aufführen, ein Altar steht. Um ihn geschaart, dem Beschauer zu nach beiden Seiten sich verbreitend, sehen wir eine ansehnliche Versammlung; die Vornehmsten dem Altare zunächst auf schönen antik geformten Steinbänken sitzen, die Andern ehrfurchtsvoll sich herandrängen. Auf diese Menge senkt sich tief herab ein in dichter Masse das Gemälde breit durchschneidendes Gewölk, über dem, wie auf einem festen Fußboden, eine zweite Versammlung, jedoch himmlischer Persönlichkeiten sichtbar ist. Auch diese um eine Mitte geschaart: die Dreifaltigkeit, zu deren Füßen, dicht über dem Altare und der auf ihm stehenden Monstranz, fliegende Genien. Mit über den Kopf erhobenen Händen bringen sie uns die aufgeschlagenen

Evangelien. Diese überirdische Welt bildet ein Ganzes für sich, zugleich aber mit der irdischen Versammlung darunter vereint wiederum ein Ganzes.

Unten um den Altar ist Alles in Bewegung. Man spricht, man verhandelt, man deutet, man wendet sich zu und ab. Offenbar erblicken nur die den Altar in nächster Nähe Umgebenden die sich über ihnen aufthuende Herrlichkeit des Himmels mit seinen Geheimnissen; aber auch von ihnen blicken nicht alle empor. Einige sind noch versunken in Gespräch oder in Bücher, Andre dagegen, getroffen vom geistigen Lichte, das herabströmt, haben die Bücher zur Erde geworfen. Die vornehmsten Kirchenväter sind durch die Titel der Folianten die sie tragen oder mit in die Heiligenscheine eingeschriebenen Namen kenntlich gemacht. Andere benennen wir nach der Aehnlichkeit, wie Dante, noch andere nach Vermuthungen.

Die obere Welt beherrscht Gott Vater. Ueber Christus in der Mitte, der uns zugewandt beide Hände erhebt und neben dem, zu seiner Rechten und Linken und vom gleichen Gewölke getragen ihm zugewandt, Maria und Johannes sitzen, taucht Gott Vater empor mit der Weltkugel in der Linken, während die Rechte segnet und befiehlt. Im Aether schwebende Engel mit hochaufgestreckten Flügeln umgeben ihn, aus Engelsköpfen scheint die ihn umgebende Höhe des Himmels zu bestehen, er ragt empor wie ein ungeheurer Gipfel im Gebirge, hinter dem die Sonne eben emporbricht und dessen leuchtende Erhebung kein Blick ermißt. Tief unter ihm, zur Rechten und Linken Christi, öffnet der Halbkreis des unteren Gewölksaumes sich uns entgegen, auf dem Heilige des Alten und Neuen Testamentes sich aneinanderreihen.

Dies ist was auf den ersten umfassendem Blick sich bietet. Bei genauerer Betrachtung theilen sich die Darstellungen. Dies und das setzt uns nachträglich nun in Erstaunen. So der in die Weite zurückgehende Horizont der Landschaft, der über den

Altar hinweg sichtbar wird: unter dem Gewölke, das die Sohle der himmlischen Welt oben bildet, verliert sich unser Auge in diese lichte Ferne. Dann berührt uns die Würde der irdischen Versammlung: man fühlt, wie die Erscheinung der Dreieinigkeit allem Erwägen und Streiten, allem Zuratheziehen von Büchern und Gelehrsamkeit ein Ende macht, zugleich so aber, daß diese plötzliche Wirkung nur, wie gesagt, allmählich sich verbreitet. Dann mustern wir den Halbkreis der Himmelsbewohner, die auf dem Gewölke um Christus mit Maria und Johannes sitzen. Während diese Drei in erhabenen Geberden sich zeigen, haben die Heiligen um sie her fast etwas Weltliches. Petrus und Paulus, Adam, Moses, David und Andere gleich hohen Ranges sitzen behaglich da. Einige in einer Eleganz der Bewegung, die mit den weltbewegenden Gedanken, die sich an ihre Personen knüpfen, kaum in Einklang steht. Sehen wir, mit welcher Vornehmheit Adam das eine Bein quer über das andere gelegt hat, wie Jemand, der die Ruhe des Sitzens durch eine bequeme Beinstellung noch ein wenig erhöhen will. Sein Anblick athmet das Gefühl angenehmen irdischen Wohlseins aus. Petrus und Paulus dagegen, die rechts und links dem Beschauer zu den Abschluß bilden, blicken mit stillem Ernste vor sich hin.

Was nun ist dargestellt?

Ueber dem Gemälde erblicken wir auf der gewölbten Decke, innerhalb eines Kreises, der einen Theil des großen Complexes der Deckenmalerei bildet, eine weibliche Gestalt von großer Schönheit. Die Bewegung, von der sie erfüllt ist, entspringt begeisterten Anschauungen. Nur eine symbolische Gestalt, aber irdisch liebenswürdig. Es ist als werde sie vom Anblicke dessen, was auf dem Gemälde unter ihr sich vollzieht, überrascht. Ein Schleier, in wallenden Falten, fliegt von dem olivenbekränzten Haupte herab um sie her. Sie erscheint als eine Schwester der Madonnen, mit deren Herstellung Raphael damals neben seinen großen, umfangreichen

Arbeiten beschäftigt war. Eine Umschrift besagt ‚Divinarum rerum Notitia', ‚Kenntniß der göttlichen Dinge'. Vasari zufolge bedeutete die Disputa die Festsetzung der Messe, die Constituirung dessen, worauf der tägliche Gottesdienst der katholischen Kirche beruht. Dagegen besagt die Inschrift des mit Vasari's Buche im gleichen Jahre erschienenen Kupferstichs von Ghisi: ‚Anbetung der Dreieinigkeit'. Mit anderen Worten wird beidemale ziemlich das Gleiche ausgesprochen.

Außer diesem allgemeinen Sinne aber scheint das Gemälde noch einen zweiten zu haben, der es mit der Geschichte Giulio's II. als in besonderer Verbindung stehend zeigt.

Im Vordergrunde rechts unten nämlich erblicken wir, wie mitten in die Versammlung hineingestellt, oder auch, wie aus ihr sich erhebend, ein mächtiges Stück unvollendeter Architektur, das sich als eine bis zu geringer Erhebung aufgeführte, die Höhe der menschlichen Gestalten nur wenig überragende gemauerte Masse dem Auge aufdrängt. Etwas Unfertiges, wie wir sofort sehen: die Basis eines der vier mächtigen Pfeiler, welche nach Bramante's Plan die Kuppel der neuen Peterskirche tragen sollten. Die Hindeutung auf diesen Bau wird vollendet durch eine in der hinter dem Altar sich ausbreitenden Landschaft sichtbare Kirche, an deren Erbauung auf Gerüsten gearbeitet wird. Den längst nöthigen Abbruch der mit ihren Säulen umsinkenden Peterskirche hatte Giulio II. thatsächlich damals eben in Angriff genommen. Unter dem Widerspruche vieler Cardinäle war der Beschluß gefaßt und den europäischen Mächten mitgetheilt worden. Für das den Gedanken des Papstes nach alle Erfahrungen der neuen Jahrhunderte überbietende Werk machte Bramante jetzt vielfache Entwürfe und als die das Unternehmen segnende Macht that auf der Disputa jetzt der Himmel sich auf. So sehen wir denn, an jene Mauermasse gelehnt und durch die Inschrift seines Heiligenscheines gekennzeichnet, den Papst Anaklet als den ersten Erbauer der

Peterskirche gegenwärtig, während vorn mit erhobenen Händen und emporgewandtem Antlitz Papst Sixtus IV. in vollem Ornate steht, als der, von dem die Größe der Rovere's ausging und dem Giulio II. zumal Alles verdankte.

2.

Die Entstehung des Gemäldes.

Drei Epochen der Arbeit an der Disputa lassen sich scheiden. Sie entsprechen den verschiedenen Zuständen, in denen die fortschreitende Vollendung aller Malereien in der Camera della Segnatura sich bekundet. Der früheste Entwurf, eine getuschte Federzeichnung, hat so gut wie nichts mit dem fertigen Gemälde gemein. Während dieses Raphael als einen Künstler zeigt, der in vollem Besitze der perspectivischen Mittel den auf der Wand sich darbietenden Raum ins Unbegrenzte ausdehnt, sehen wir ihn seiner Aufgabe, die Wand zu bemalen, auf dieser ersten Skizze fast verlegen gegenüberstehen. Er weiß mit der oben sich abrundenden halbkreisförmigen großen Fläche nichts anzufangen und sucht sie überhaupt nur auszufüllen. Von rechts und links her läßt er eine gefällige, aber unbedeutende Säulenstellung mit einem Architrave, auf dem Amoretten sitzen und mittelst zierlich flatternder Bänder Wappen daran befestigen, in die zu bemalende Fläche einrücken. Den zwischen ihnen in der Mitte frei bleibenden Raum schließt er nach hinten mit einer durchlaufenden Balustrade, und auf der nun sich bildenden, von den Säulen rechts und links begrenzten Veranda sitzen eine Anzahl Männer, welche lesen, schreiben oder paarweise im Gespräche sind, in zwei Massen einander entgegen. Andere, von den Seiten her sich ihnen anschließend, zeigen dringende Neugier, das zu sehen oder zu hören, was niedergezeichnet oder ausgesprochen wird, und theilen es einander durch Geberden mit. Einige der erstgenannten blicken zum Himmel empor,

als sähen sie das in der Höhe auf dem Gewölke sich Darbietende. Kein Altar, keine zu ihm aufführenden Stufen, keine Anordnung vieler Gestalten zu bewegten Gruppen, sondern wenige einzelne Figuren nur, die die Mitte ausfüllen.

Auch der über dieser Scene sichtbare, von Heiligen bevölkerte Himmel ist ohne perspectivische Construction. Das Bestreben, die Wand nur flach mit Gestalten zuzudecken, äußert sich hier so ungeschickt, daß man denken sollte, Raphael habe diesen Entwurf gemacht ehe er Florenz näher kennen lernte. Eine Anzahl zusammenhangslos schwebender, symmetrisch vertheilter Wolken, die zugleich Sessel und Fußschemel sind, tragen einige Paare heiliger Persönlichkeiten; Christus mit Maria und Johannes nehmen die Mitte ein. Keines dieser Paare scheint im Hinblick auf die anderen erfunden und alle halten sich steif bei geringer Bewegung. Manches auf der Zeichnung erinnert an Perugino und an Raphael's früheſtes Freskogemälde im Kloster San Severo von Perugia, wo ihm die Mauerfläche gleichfalls zu groß und ungewohnt war.

Auf dem zweiten Entwurfe erst sehen wir Raphael der Composition die Anfänge der Gestaltung verleihen die das Gemälde zeigt. Wiederum hat er auch diesmal auf seiner Zeichnung nur die linke Hälfte des Ganzen dargestellt, da bei der damals hergebrachten Art, symmetrisch zu componiren, dies genügte, um dem Papste zu zeigen was beabsichtigt sei. Die hineinragenden Säulen sehen wir hier nicht, die Versammlung aber ist noch in einer Weise gruppirt, daß man fühlt, es müsse diese Architektur immer noch dazugedacht werden. Der Himmel bietet die Anfänge perspectivischer Vertiefung und die Zusammenfassung seiner Bewohner zu einer gemeinsamen Masse. Der Altar in der Mitte unten ist sichtbar, hat aber die Gestalt eines antiken Sarkophages. Auch die ihn im Halbkreise umgebende Bank ist an ihrer Stelle. In der den Altar umdrängenden Versammlung begegnen wir keiner der Gestalten der ersten Skizze, nur zwei Motive sind festgehalten:

der sitzende Mann, der ein auf seinen Knien ruhendes Buch, in dem er liest, mit gestrafften Armen vor sich hält, und der neben ihm auf den Knien ehrfurchtsvoll neugierig heranschleichende Mann, der jedoch durch dazwischen angebrachte Gestalten nun von ihm getrennt ist. Eine andere sitzende Figur, die auf der ersten Skizze im Himmel auf einem der Gewölke sichtbar war, ist jetzt neben dem Altar unten angebracht worden.

Raphael hatte vielleicht die Absicht, die Composition dieser Skizze gemäß auszuführen. In Frankfurt besitzt man die kostbare große Federzeichnung, auf der wir die gesammte Gruppe in nackten Figuren zusammengestellt sehen, lauter Actgestalten, aus deren Behandlung volle Meisterschaft herausleuchtet. Was die etwaige Zeitbestimmung ihrer Entstehung anlangt, so ist hier noch nichts von dem Triebe sichtbar, den der Anblick von Michelangelo's Carton der ‚Badenden' wie wir annehmen bei Raphael während der Grablegung erweckte: die Natur scharf und rauh wiederzugeben und den männlichen Körper in edler Anstrengung hinzustellen; sondern Auffassung wie technische Behandlung zeigen die Anlehnung an die Manier des Fra Bartolommeo, ein Einfluß, der in seltsamer Art unabhängig von dem Michelangelo's bei Raphael nebenherläuft und sich eine Zeitlang noch beobachten läßt.

Aber Raphael beruhigt sich hier nicht. Ein Blatt der Wiener Sammlung, das scheinbar nichts als dieselbe Gruppe, die das Frankfurter Blatt in nackten Figuren zeigt, nun in voller Gewandung darbietet, enthält bei näherer Betrachtung die Composition als in hohem Grade abermals umgestaltet. Besonders auffallend aber ist darauf das erste Erscheinen der uns den Rücken zuwendenden männlichen Figur im Vordergrunde links vom Altar, auf der vorletzten zu ihm aufführenden Stufe. Vergleichen wir sie und alle andern Figuren nun endlich aber mit dem, was die auf der Wand ausgeführte Freske zeigt! Alles Frühere verblaßt neben ihr selbst! Und nun erst scheinen die als Ausfüllung bis dahin immer noch

dienenden Säulen fortgelassen und statt ihrer sind die sich nach beiden Seiten hin bis an den Rand des Gemäldes ausdehnenden Gestalten hingesetzt worden, die eine neue großartigere Auffassung bezeugen und zu denen eine Anzahl Studienblätter erhalten sind: prachtvolle, freie Federzeichnungen, die Raphael's ‚großen Styl' verkünden. Meiner Vermuthung nach trat bei der letzten Redaction erst die Absicht ein, das Gemälde mit dem Bau der Peterskirche in Verbindung zu bringen. Bis dahin hatte es nur die Erscheinung der Dreieinigkeit und das dadurch bewirkte Aufhören aller sie betreffenden Streitigkeiten darstellen sollen. Auf der ersten Skizze vielleicht nicht einmal soviel: nur die Dreieinigkeit als Mitte des katholischen Glaubens und die auf sie gerichtete Gedankenarbeit wäre hier das gewesen, was der Papst gemalt zu haben verlangte. Daraus dann wurde ihre plötzliche Erscheinung. Und daraus endlich ihr strahlendes Hervortreten aus dem Gewölk als Bekräftigung der von Giulio begonnenen Unternehmung des Neubaues der Peterskirche, an dem Gottvater und seine Heerschaaren schützend sich betheiligten.

3.

Die Schule von Athen.

Der Disputa gegenüber trägt die zweite große Wand der Camera della Segnatura ein Gemälde, als dessen Ueberschrift eine ideale weibliche Gestalt fungirt, mit der Inschrift: ‚Causarum Cognitio'. ‚Die Erkenntniß der Ursachen'. Nicht auf Gewölk thront sie, wie gegenüber die ‚Wissenschaft der göttlichen Dinge', sondern auf einem goldenen Sessel, dessen Armlehnen plastische Bilder der vielbusigen Diana von Ephesus (des Symbols der allnährenden Natur) tragen. Nicht auch verhüllt, wie drüben, sind ihre Arme, sondern ohne jede Hülle faßt ihr Arm nach dem auf ihrem Schenkel stehenden Buche. Ihr vielfarbiges Gewand ist von Sternen besäet,

mit dem Untergrunde eines Musters von Blättern und bewegten kleinen Fischen, so daß Himmel, Meer und Erde hier ihre Symbole besitzen. Zwei Amoren oder Engel dienen auch ihr. Wie Michelangelo in den Sibyllen der sistinischen Capelle eine doppelte Reihe weiblicher Erscheinungen zur Anschauung bringt: jungfrauenhafte heroische Kraft und mütterliche geistige Gewalt, so hier Raphael in den vier Gestalten an der Decke der Camera della Segnatura. Die Causarum Cognitio gehört mehr zu den Jungfrauen, die Divinarum rerum Notitia hat mehr etwas Frauenhaftes, Mütterliches.

Den Namen ‚Schule von Athen' finden wir bei Raphael oder in seinen Zeiten so wenig wie den ‚Disputa'. Beide sind spätere Erfindungen und haben auf die Erklärung der Gemälde größeren Einfluß gehabt als ihnen zukam. Frühere Skizzen der Composition sind nicht vorhanden, dagegen besitzen wir (in Mailand) den Generalcarton, nach dem die Malerei auf die Wand gebracht wurde und der für die Disputa fehlt: eine sorgfältig durchgeführte umfangreiche Zeichnung, der einzelne Figuren des Gemäldes mangeln, welche während der Malerei noch hinzugesetzt worden sind.

Wir blicken in hohe Hallen hinein, die einen Tempel bedeuten können. Eine herrliche, groß gedachte Architektur, die Blüthe dessen, was Bramante in der Phantasie trug: ein Bild der Peterskirche, wie sie seinen Gedanken nach einmal dastehen sollte. Dies nur eine Vermuthung, aber eine oft wiederholte, heute angenommene. Dieser Bau ruht auf einer Höhe, zu der eine das ganze Gemälde durchschneidende Reihe von Stufen hinanführt. All das ist erfüllt von einer Versammlung: Männer, Greise und Jünglinge, die durcheinander strömend, die Höhe, die Treppe und den Raum unten erfüllen. Rechts und links unten im Vordergrunde besonders starke Massen von Gestalten; in der Mitte oberhalb der Treppe und unter dem mittleren großen Bogengange des Tempels diejenigen jedoch, die unsere Blicke zuerst auf sich ziehen. Zwei Männer

stehen hier nebeneinander, der eine ein wenig vortretend und im Begriffe zu reden, der andere, um ein Unmerkliches zurück mit erhobenem Arme, als erwarte er den Moment, wo auch ihm das Wort gegönnt sein werde; um sie her Männer und Jünglinge, die durch Stellung und Handbewegung den Antheil kundgeben, zu dem das Gehörte sie hinreißt. Paulus ist dargestellt, wie er, in Athen unter den griechischen Philosophen erscheinend, im Geiste der Lehre Christi von der Unsterblichkeit redet. Neben ihm als Vertreter der griechischen Philosophie ein Greis, dessen zum Himmel deutende Hand verschiedenfach ausgelegt werden kann. Das Ganze ein Bild des historischen Vorganges, wie ihn Kapitel 17. der Apostelgeschichte erzählt, und zugleich anknüpfend an dies Ereigniß, eine symbolische Darstellung der siegreichen Berührung christlicher und heidnischer Philosophie.

Der Theil des Kapitels, welcher hier in Frage kommt, lautet:

‚Als aber die Juden in Thessalonich hörten, daß Paulus in Beroe predigte, kamen sie und reizten die Menge gegen ihn auf. Die Brüder aber schickten Paulus fort an das Meer, während Silas und Timotheus in Beroe blieben. Paulus aber wurde von denen, die ihm das Geleit gaben, nach Athen gebracht und sie gingen dann zurück mit dem Auftrage, Silas und Timotheus bald nachzusenden. Paulus, diese beiden in Athen erwartend, wurde erregt, als er sah, wie sehr die Stadt dem Götzendienste ergeben war, und sprach darüber in der Synagoge mit den Juden und den Frommen und auf dem Forum alle Tage zu denen, die da waren. Einige stoische und epikuräische Philosophen aber gingen darauf ein, und andere sagten: Was meint er mit diesen Redensarten? Andere wieder: Er scheint neue Götter zu verkündigen, weil er nämlich von Jesus' Auferstehung sprach. Und sie führten ihn zum Areopage und sagten: Können wir nicht wissen, welche neue Lehre du vorbringst? Denn was wir von dir hören, ist etwas ganz Neues und wir wollen wissen, was

das bedeutet. In Athen nämlich ist die Hauptbeschäftigung aller Leute, auch derer, die dorthin zu Gaste kommen, Neuigkeiten vorzubringen oder sich erzählen zu lassen.'

‚Paulus aber, mitten auf dem Areopage stehend, begann: Athenische Männer, ich sehe, daß ihr vor den Göttern besondere Furcht habt. Wie ich nämlich hier umhergehe und mir die Heiligthümer ansehe, finde ich einen Altar mit der Inschrift: ‚Dem unbekannten Gotte': nun, ich verkündige euch, was ihr schon lange verehrt, ohne es zu kennen. Gott, der die Welt und Alles darin geschaffen hat, wohnt, da er Herr des Himmels und der Erde ist, nicht in Tempeln, die mit Händen erbaut worden sind, wird auch nicht mit den Händen verehrt, als ob er Bedürfnisse hätte, da Er vielmehr Allen Leben und Athem und Alles giebt. Aus demselben Blute hat er alle Menschen gemacht, ihnen die ganze Erde zur Wohnung gegeben und ihrem Dasein Zeit und Grenze gesetzt und läßt sie Gott suchen, ob er mit Händen zu fassen sei, da er Jedem von uns doch nahe ist. Denn in ihm leben wir, und finden Bewegung und Dasein in ihm, wie einige von euren Dichtern gesagt haben: denn wir sind seines Geschlechtes. Da wir aber seines Geschlechtes sind, dürfen wir nicht glauben, daß das Göttliche von Gold oder Silber oder von Stein sei, wie Bildhauer es sich erdenken. Die Zeiten dieser Unwissenheit verachtet Gott und verkündigt den Menschen, sie sollen Buße thun, dadurch, daß er einen Tag angesetzt hat, an welchem er über den Erdkreis Gericht halten wird nach rechtem Maaße, in dem Manne, den er ausgewählt hat, in dem er Allen den Glauben darbietet und den er von den Todten aufgeweckt hat.'

‚Als sie aber die Auferweckung der Todten hörten, lachten Einige, Andere aber sagten, darüber wollen wir dich noch einmal hören. So ging Paulus von ihnen. Einige Männer aber hingen ihm an und glaubten, darunter auch Dionysius Areopagita und eine Frau Namens Damaris und Andre mit ihnen.'

Ich habe Paulus' Rede nach der Vulgata übersetzt, weil diese Raphael vorlag, und so modern als möglich gehalten, weil sie, um recht verstanden zu werden, einer Sprache bedarf, die von der heutigen in nichts abweicht. Ich lese sie mit immer neuem Erstaunen. Sie erklärt Paulus' Art, als Missionar zu wirken, besser als seine Briefe. Ein Missionar muß sich in die Gedanken derer versetzen, auf die er Eindruck machen will. Wie Paulus sich hier zu den Athenern stellt, ist er als Mann von Geist und Energie ganz begreiflich. Man meint, es habe Jemand nachgeschrieben was er sagte, da so viel Persönliches herausklingt.

Die Geschichte der Scholastik macht klar, inwiefern diese Scene und dieser Apostel hier gewählt worden sind. Bis zum zwölften Jahrhundert waren die Bibel und die Schriften der Kirchenväter das Material, mit dem die theologischen Streitigkeiten geführt wurden. Da ward von Abälard auf der Pariser Universität der Versuch gemacht, die ‚menschliche Vernunft' als drittes Element einzuführen. Paulus war der gewesen, der die Harmonie griechischer und christlicher Gelehrsamkeit im Dienste des Evangeliums ausgebeutet hatte: um die Vereinigung seiner Lehre und der der heidnischen Philosophen handelte es sich zumeist. Wir sahen, wie dem, was Vasari zur Erklärung der Disputa in etwas einseitiger und darum ungenügender Weise vorbringt, die Inschrift des gleichzeitig mit seinem Buche (1550) erschienenen großen Stiches der Disputa erst den richtigen Umfang giebt, ebenso verhält es sich bei der Schule von Athen. Auch diese ist von Ghisi gestochen worden und die Inschrift des Blattes enthält das eigentlich Maaßgebende: daß Paulus' Eintritt unter die atheniſchen Philosophen von Raphael dargestellt worden sei; Vasari (der die beiden Mittelfiguren irrthümlicher Weise Plato und Aristoteles nennt) setzt an anderer Stelle richtig hinzu, es sei die Vereinigung der heidnischen Philosophie und der christlichen Theologie gemeint. Noch andere Irrthümer finden sich bei ihm: so will er in der

Gruppe am Fuße der Treppe unten rechts die Evangeliſten erblicken, die Raphael kaum an dieſe Stelle bringen wollte. Das Meiſte iſt von den Neueren in das Gemälde hineingedeutet worden.

Die Hauptfigur unter allen iſt die des Paulus. Wie er auf der Höhe der Stufen uns entgegen den Arm ausſtreckt, ſcheint er Ruhe zu gebieten. Jugendlich kraftvoll ſteht er da. Die Darſtellung des Paulus iſt eine der dauernden Lebensaufgaben Raphael's geweſen.

Die Madonna di Sant' Antonio gehört zu den Arbeiten, die als feſte Markſteine bei der Beurtheilung der Entwicklung Raphael's daſtehen. Dieſes Werk zeigt, mit wie wenig Wahrſcheinlichkeit eine Reihe anderer Arbeiten Raphael's, die in der gleichen Zeit etwa entſtanden ſein ſollen, ihm ſicher zuzuſchreiben ſeien. Raphael ſtellte ſich, ſahen wir, als Hauptaufgabe bei der Madonna di Sant' Antonio, Petrus und Paulus in voller Realität erſcheinen zu laſſen, und es gelingt ihm das in einer Weiſe, daß man die Tafel für das Werk eines fertigen Meiſters halten möchte. Der hier zum Ausdrucke gebrachte Gegenſatz der beiden Männer die die römiſche Kirche begründeten, beruht auf ernſter Beobachtung der Natur und tritt in vielen Zügen hervor, die man erſt allmählich herausfindet.

Vergleichen wir ſie noch einmal.

Petrus blickt uns an mit dem Ausdruck unerſchütterlicher Majeſtät, oder, um es anders zu ſagen, ſelbſtbewußter Herrſchergewalt. Sie muß von denjenigen als die vornehmſte Eigenſchaft des Petrus vorausgeſetzt werden, die den von Chriſtus zu ſeiner Nachfolge ausdrücklich Berufenen in ihm erblicken. Raphael hat Petrus, wo er ihn ſpäter darſtellt, nicht ganz in dieſer herrſchermäßigen Ruhe aufgefaßt, ſondern mehr eine gewiſſe Widerſtandskraft bei ihm hervorgehoben. Paulus, Petrus gegenüber, zur Linken der Madonna, hat bei etwas geſenktem Kopfe die Augen in das Buch gerichtet, das er mit beiden Händen aufgeſchlagen hält. Er iſt ein

jüngerer Mann als Petrus. Zwar zeigt auch bei ihm sich der Scheitel ohne Haar, die Stirnlocke ausgenommen, aber das vorhandene Haar, das bis in den Nacken herabgeht, ist dunkel und kräftig gleich dem mächtigen, lang und voll herabhängenden Barte. Die Beschaffenheit von Gesichtszügen kann ja immer nur bis auf einen gewissen Grad beschrieben werden und man läßt sich hier leicht zu mehr fortreißen als gestattet sein möchte: darin aber glaube ich nicht zu irren, wenn ich Raphael's Bestreben hier erkenne, Petrus als den Repräsentanten der in sich beruhenden Energie, Paulus als den Vertreter des schwärmerischen Studiums, verbunden jedoch mit nicht minderer Kraft, hinzustellen. Petrus blickt uns, mit überwältigender Erfahrung Gehorsam verlangend und gebietend an: wollte auch Paulus seine Augen erheben, so würden sie uns sanft zu ihm hinziehen. Wir dürfen nicht vergessen, daß für die Kirche Paulus nicht nur der studirte Soldat (wie Schwert und Buch andeuten), sondern auch der bis in die Himmelsräume entrückte Visionär gewesen ist. Eins der Gedichte Raphael's selber beginnt mit den Worten, wie Paulus, nachdem er die Geheimnisse Gottes erschaut, geschwiegen habe, so solle auch sein Mund geschlossen sein über das, was er bei seiner Geliebten erfahren habe. Ersichtlich ist auf dem Gemälde die Mühe sowohl als das Können, mit dem Raphael die beiden Apostel ausführte, die, rein künstlerisch betrachtet, in ihrem männlichen Ernste zur Madonna und den beiden weiblichen Heiligen neben ihrem Throne nur einen wirksamen Gegensatz zu bilden hätten.

Auf der Disputa begegnen wir Paulus und Petrus nun zum zweiten Male, in ganz verschiedener Gestalt aber, so daß die Unbefangenheit, mit der Raphael die heiligen Personen in ihrer äußeren Erscheinung stets dem künstlerischen Bedürfnisse dienstbar macht, hier recht hervortritt; als Greise nehmen sie hüben und drüben die ersten Plätze neben den auf der Wolkenbank sitzenden Himmelsbewohnern ein. Wie wenig Raphael aber gewillt ge-

weſen ſei, damit einen feſten Typus zu ſchaffen, läßt die im zweiten vaticaniſchen Gemach ſpäter ausgeführte Freske: ‚Attila vor Rom‘ erkennen. Paulus und Petrus ſtürmen hier mit gezückten Schwertern zum Schutze der heiligen Stadt vom Himmel herab, als kraftvolle Männer mit wehendem Haar und Bärten, völlig geeignet noch, das Schwert nicht nur zu zeigen, ſondern auch zu gebrauchen. In reiner Jugendkraft dagegen erblicken wir Paulus neben der für Bologna gemalten und dort jetzt wieder heimiſchen Heiligen Cäcilia, deren Lob aus Goethe's Munde, der ſie vor hundert Jahren dort ſah, immer noch am Schönſten erklungen iſt. Hier ſteht der Heilige in ſich verſunken da, ein Nachhall der Sphärenmuſik erfüllt ihn, die immer noch herabtönt. Dunkles, den ganzen Kopf in Fülle bedeckendes Haar, das ſich locken würde, wenn es länger wüchſe, und ein ebenſo dunkler Bart ſind ihm hier verliehen. Sein herabgeſenkter Blick iſt beſchattet. Männliche jugendliche Schönheit und Kraft ſind über ihn ausgegoſſen.

Dieſe Tafel entſtand nicht lange nach der Schule von Athen, früher jedoch als die Compoſition zu den Teppichen, auf denen Paulus und Petrus in hoher Energie uns entgegentreten. Auf ihnen finden wir die Darſtellung des in Athen predigenden Paulus dann zum zweiten Male, hiſtoriſch in Anlehnung an die Apoſtelgeſchichte aufgefaßt. Davon wird im Fünften Kapitel die Rede ſein. Wir werden ſehen, wie tief Raphael in die Apoſtelgeſchichte eingedrungen war.

Doch auch für den Paulus der Schule von Athen hatte Raphael die Heilige Schrift geleſen.

Von verſchiedenen Seiten war verſucht worden, die das Gemälde quer durchſchneidende Treppe für die Erklärung zu benutzen, und mit Scharfſinn hatte Scherer zuerſt in Marſilio Ficino's Schriften Stellen entdeckt, die zu der Vermuthung leiteten, dieſe in auffallender Weiſe zum Tempel hinanführenden breiten Stufen ſeien ſymboliſch zu verſtehen. Näher jedoch läge auf einige Kapitel

der Apostelgeschichte hinzuweisen, wo wir Paulus in persönlicher Erscheinung wirkungsvoll beschrieben finden. Paulus unterscheidet sich für uns auch dadurch von den anderen Aposteln, daß seine Erlebnisse etwas von Schicksalen haben, die dem modernen Menschen leichter verständlich sind, und daß er in Situationen uns entgegentritt, in die unsere Phantasie sich sofort hineindenkt. Im 21. Kapitel der Apostelgeschichte lesen wir, wie die römischen Soldaten Paulus, den die Juden denuncirt hatten, im Tempel von Jerusalem verhaften und wie das Getümmel des Volkes endlich so groß wird, daß sie ihn, als man ‚zu den Stufen‘ gekommen war, hinauftragen mußten. In das römische Lager hineingeführt weist Paulus sich dann aber als römischen Bürger aus und verlangt, daß man ihn zum Volke reden lasse. Und ‚nun tritt er auf die Stufen und winkt dem Volke mit der Hand‘. Unwillkürlich gedenken wir da des Paulus der Schule von Athen, wie er auf der Höhe der Stufen stehend so kraftvoll die Hand vorstreckt. Und weiter, Kap. 26, als Paulus darauf vor Agrippa steht, heißt es: ‚Da begann Paulus mit vorgestreckter Hand Rechenschaft abzulegen‘. Diese vorgestreckte Hand finden wir zumal in Raphael's Compositionen für die Teppiche. Schon Masaccio aber hatte sie in der Capelle Brancacci als das charakteristische Zeichen des Paulus erkannt. Denn auch Masaccio fühlte das Bedürfniß, die Gestalt dieses Apostels so lebendig als möglich zu geben, und sogar der Name des Florentiners, Bartolo di Angiolino Angiolini, wird von Vasari genannt als dessen, der ihm dafür zum Modell diente. Auf dem ausgeführten Gemälde der Camera della Segnatura, das so viel Schicksale gehabt hat, tritt Paulus in seiner Kraft und Schönheit weniger hervor als auf dem Carton zu Mailand, der als Raphael's eigne und unveränderte Handzeichnung die Gestalt des Paulus in überzeugender Frische bewahrt. Hier erkennen wir die Verwandtschaft dieses jugendlichen Paulus mit dem der heiligen Cäcilia erst in vollem Umfange.

Es ist viel Gelehrsamkeit darauf verwandt worden, Vasari's Angabe, nicht Paulus, sondern Aristoteles sei in dieser Gestalt von Raphael dargestellt worden, der Deutung Ghisi's gegenüber zu vertheidigen. Man fängt allmählich aber an, davon abzustehen. Wie überhaupt aufgegeben wird, in sämmtlichen Gestalten der Schule von Athen den künstlichen Aufbau einer Geschichte der griechischen Philosophie zu sehen. Zweihundert Jahre beinahe nach Raphaels Tode erst, zu Ende des siebzehnten Jahrhunderts begannen diese Deutungsversuche. Zu Gunsten der Annahme der beiden Mittelfiguren als Aristoteles und Plato spricht am meisten die breite, schöne Beschreibung des Gemäldes in diesem Sinne, die Goethe in der Farbenlehre giebt. Hier stellt er die beiden Philosophen als Repräsentanten zweier Weltanschauungen auf, die die Menschheit, so lange wir von ihren Gedanken wissen, vereint und auch getrennt gehalten haben. Entgegen aber steht wieder dieser Meinung Goethe's, daß wir die Zeiten Raphael's nicht als von diesem Gegensatze bewegt sehen. Beide Philosophen haben für Raphael tiefere Bedeutung nicht gehabt, während ihn die Gestaltung des Paulus feinlebelang beschäftigte. Unter Paulus' Zeichen ward die Reformation der Kirche angestrebt, deren Anfänge sich so lange Raphael lebte in allen Ländern Europas noch gleichmäßig zeigten und die in ihren letzten Kämpfen sich dann erst auf Deutschland beschränkte. Paulus ist die lebendigste historische Persönlichkeit im Jahrhundert der Reformation.

Auch das vorige Jahrhundert und die erste Hälfte des unsrigen, die Zeiten Goethe's, waren von einer sentimentalen Anschauung des Alterthums beherrscht, die heute zu verschwinden beginnt. Es gleicht darin dem italiänischen Quattrocento. In der durch die geistige Cultur der Griechen repräsentirten Vergangenheit sah man einen hochbeglückten Zustand der Menschheit, den jemals wieder zu erlangen nicht möglich schien. Für das Höchsterreichbare wurde das verständnißvolle Durchdringen der Erbschaft an Schriften und Kunst-

werken erachtet, die aus jenen Tagen höchster geistiger Schöpferkraft auf uns gekommen waren. Man erblickt in Raphael, der der Antike ja so viel verdankte, einen Mann, der diese Anschauungen theilte. So aber hatten die Dinge im beginnenden Zeitalter der Reformation nicht gelegen; Raphael wurzelte durchaus in seiner Zeit, die er im Gefühle der eignen Schöpferkraft nicht niedriger stellen konnte als die noch so glorreichen früheren Jahrhunderte. Die Trennung von kirchlichem Gefühl und antiker Gesinnung, die uns heute so geläufig ist, war für Raphael nicht da: die Kirche seiner Tage hatte das antike Griechenthum in sich aufgenommen soweit sie es brauchen konnte. Plato, Aristoteles und Paulus standen für sie, als in dem gleichen historischen Elemente heimisch, nebeneinander. Nur war Paulus Raphael näher als Plato und Aristoteles, deren Welt darzustellen er niemals unternommen hat. Möglich wäre, daß der auf der Höhe der Stufen neben Paulus stehende Greis, der mit emporweisender Hand ehrfurchtgebietend dasteht, von Raphael als Repräsentant der gesammten griechischen Philosophie gefaßt worden war, so daß uns freistände, Plato oder Aristoteles in ihm zu erblicken. Möglich auch — doch ist es nichts als eine Vermuthung —, daß diese Gestalt, eben weil sie Plato oder Aristoteles genannt wurde, zu dem Glauben Anlaß gab, die andere Gestalt neben ihr müsse ihrerseits entweder Aristoteles oder Plato sein, weil beide nebeneinander gehörten.

Die Titel der Bücher welche beide tragen, ‚Timeo und Etica', können nicht als maaßgebend angesehen werden, sondern — dies wird von allen Seiten zugegeben — sind wahrscheinlich auf Vasari's Angaben hin bei einer der vielfachen späteren Auffrischungen des Gemäldes aufgemalt worden. Denn der Ruin der Fresken begann schon frühe, da sie mit Händen leicht zu erreichen sind.

5.

Der Parnaß.

Disputa und Schule von Athen nehmen, einander gegenüberliegend, die beiden vollen Wände des Gemaches ein. Die beiden andern Wände sind von gewaltigen Fenstern durchbrochen, die, in jeder Wand nur eines, nach Osten und Westen gehend, der Morgen- und Abendsonne Eingang gewähren. Die hoch und breit einschneidenden Fensterhöhlen beeinträchtigen hier die zu bemalende Fläche so stark, daß die Möglichkeit ihrer Benutzung für eine zusammenhängende Composition hätte bezweifelt werden können. Raphael hat nicht nur in der Camera della Segnatura jedoch, sondern auch in dem danebenliegenden, ähnlich gebauten Zimmer gerade diese Formation der Wandfläche in genialer Weise ausgenutzt. Für den Parnaß mußte sie ihm dazu dienen, den Parnaß, oder, wie Vasari sagt, den Helikon selbst darzustellen, dessen Gipfel über dem Fenster liegt, während es rechts und links daneben herabgeht. Schlanke, zartbeblätterte Lorbeerbäume, die sich an den Seiten und auf der Höhe erheben und unter denen die Bewohner des heiligen Gebirges stehen oder gelagert sind, verleihen dem Gemälde den großen Zusammenhang, den auf der Disputa die Wolkengebilde, auf der Schule von Athen die Architektur liefert. Auf der Mitte des Berggipfels sitzt, völlig uns zugewandt, Apollo, nackt, wie ein Gott sein darf, in behaglich genießender Stimmung die Violine spielend. Während der Apollo, der auf der Schule von Athen als Statue eine der Nischen füllt, welche die Architektur des Tempels dort darbietet, nichts als das Bild einer Statue sein soll (und zwar seltsamer Weise das Abbild eines Narcissus, den man in mißverstandener Wiederherstellung mittelst einer in den Arm gelegten Leier zu einem Apollo machte), hat der Apoll des Parnaß nichts von der unbewegten Ruhe einer Sculptur, sondern erscheint wie durchzittert von Leben und Bewegung. Die

rechts und links um ihn her gelagerten Musen zeigen sich nur zum Theil in antiker Gewandung, einige tragen die Tracht moderner vornehmer römischer Damen ihrer Zeit, in elegantem Faltenwerk. Apoll und die Musen nehmen die Höhe des Berges ein, zu welcher links, halb im Hintergrunde, Homer, Virgil und Dante eben emporgestiegen sind: diese drei als Gruppe für sich zusammengehörig und Homer als der vornehmste unter ihnen. Jedes Zeitalter hat Homer als den größten Dichter anerkannt. Das zurückgebeugte Haupt mit den blinden Augen gen Himmel gewandt, scheint er begeistert zu reden: alle übrigen schweigen oder gebieten einander Stille, in dem Maaße als Homer's Gesang sich verbreitet, den Apoll mit leisen Tönen der Violine begleitet.

So hat Raphael also auch hier Bewegung in die Composition gebracht. Auf der Disputa macht die sichtbar werdende Herrlichkeit Gottes dem Durcheinandersprechen der Versammlung ein Ende, auf der Schule von Athen sucht Paulus sich Gehör zu verschaffen, auf dem Parnaß lassen Homer's lautgesprochene Verse Stille entstehen. Von den übrigen Gestalten der Composition ist zu sagen, daß, wie bei Disputa und Schule von Athen, Bewohner aller Jahrhunderte bis zu Raphael's eigner Zeit untereinandergemischt sichtbar sind und daß seine Absicht nicht war, eine Geschichte der poetischen Litteratur aufzubauen.

Bei der Schule von Athen fehlten, weniges ausgenommen, Zeichnungen, aus denen das allmähliche Herauswachsen der Composition klar wird. Wer darauf bestände, könnte behaupten, sie sei von Anfang an so beabsichtigt gewesen wie wir sie vor uns haben. Beim Parnaß dagegen ist Material reichlich vorhanden. Wie bei der Disputa zeigen sich hier die Entstehungsepochen verschieden sowohl in der Auffassung des Ganzen, als in der technischen Behandlung. Auch hier verfolgen wir eine Entwicklung aus dem Einfachen in's Complicirte, eine Zunahme an innerer Lebendigkeit bei allen Gestalten, eine sich steigernde Verbindung jedes Einzelnen mit

den übrigen, sowohl denen, welche sie unmittelbar berühren, als überhaupt mit dem gesammten Bestande, so daß jede den integrirenden Theil eines Ganzen bildet.

Die älteste Conception des Parnaß ist uns nicht in Raphael's eigenen Handzügen, sondern in einem nach seiner Zeichnung angefertigten schönen großen Kupferstiche des Marcanton erhalten, durch dessen Grabstichel so viele andere erste Entwürfe Raphael's gerettet worden sind. Wir sehen, wie er Anfangs die Absicht hatte, die Scene im Sinne eines antiken Basreliefs darzustellen. Steif, eine Leier im Arme und mit antikem Faltenwurfe bekleidet, sitzt Apollo unter den Musen da. Lauter einzelne Figuren ohne inneren Zusammenhang. Bei den Köpfen herrschen die Profilansichten vor, den Mangel an Bewegung soll die etwas gezierte Haltung verdecken. Der zu bemalende Flächenraum ist dadurch besonders bewältigt worden, daß die Lorbeerbäume dichter stehen und stärkere Laubmassen darbieten als das Gemälde. Die auf der Disputa Anfangs vorhandene Architektur war mit Amoretten belebt: Marcanton's Stich des Parnaß zeigt fliegende Liebesgötter, die Kränze aus den Gipfeln der Lorbeerbäume herabwerfen. Raphael's Verlegenheit der Wandfläche gegenüber tritt auch darin hervor, daß die rechts und links vom Fenster den herabgehenden Parnaß besetzt haltenden Gestalten ohne Verbindung mit denen auf der Höhe sind. Nicht die Figuren, sondern die aneinanderstoßenden Bäume und Baumkronen vermitteln den Zusammenhang.

Die erste Umgestaltung des Werkes besitzen wir auf einem Blatte das die Composition nun in der festen Gruppirung von nackt nach der Natur gezeichneten Gestalten zeigt. Diese Oxforder Federzeichnung (eine alte Copie des verlorenen Originals) entspricht der Behandlung nach etwa der Frankfurter Studie für die Disputa[1]). Auch hier scheint es, als habe Raphael, im Glauben,

[1]) Verwandtschaft mit Fra Bartolommeo tritt wiederum hervor.

die definitive Gestalt der Composition bereits gefunden zu haben, die einzelnen Figuren nach der Natur durchzuarbeiten begonnen. Das Resultat, das sich aus der Vergleichung der heute noch vorhandenen Vorarbeiten für Disputa und Parnaß (sowie für einige Theile der Deckengemälde) ergiebt, ist überraschend. Denn weitere Zeichnungen von Raphael's eigner Hand lassen erkennen, daß der Parnaß, so, wie er fertig dasteht, aus der Oxforder Composition allmählich nun erst sich entwickelte. Eine Anzahl ganz zuletzt erst zugefügter Gestalten erscheinen, wie auf der Disputa, als die lebensvollsten von allen. Auch der Schule von Athen war nach Herstellung des Mailänder Cartons noch eine Gestalt zugesetzt worden. Niemand, der vor der Schule von Athen steht, würde glauben, der an der Treppe unten uns entgegengelagerte, in Nachdenken versunkene Mann sei nicht von Anfang an dagewesen. Und so lassen auf dem Parnasse, vorn, rechts und links vom Fenster, Sappho und der lorbeergekrönte sitzende Dichter die übrige Composition an Werth zurücktreten. Diese beiden herrlichen Figuren haben etwas von dem machtvoll symbolischen Wesen der Propheten und Sibyllen, die Michelangelo damals in der Sistinischen Kapelle malte.

Das auf antike Muster Hinweisende der ersten Skizze des Parnaß ist zuletzt nicht mehr sichtbar. Neben Disputa und Schule von Athen erscheint das Gemälde sehr realistisch, ja modern. Auch die vorhandenen Studien nach der Natur tragen diesen Charakter. Raphael hat dieser Composition den Schein des Zufälligen zu geben gewußt, den seine späteren Werke tragen. Die Gewänder haben die letzte Spur des Arrangirten, vom Studium älterer Meister oder der Antike Zeugenden verloren: den Gestalten der Schule von Athen und Disputa sitzt die Kleidung weniger behaglich auf dem Leibe als denen des Parnaß. Die Mischung antiken und modernen Geistes, die uns auf ihm sich offenbart, enthüllt die Gesinnung der Tage Raphael's. Die vornehm eleganten Gestalten der

Musen zeigen, daß er in den Palästen Roms intim zu Hause war. Bewegtes Leben erfüllte die Stadt damals. Der Papst verheirathete seine natürliche Tochter: es ging toll zu in Rom bei dieser Hochzeit. Die urbinatischen Herrschaften — Rovere's aus Giulio's II. Familie, die der kinderlose Guidobaldo von Urbino adoptirt hatte — kamen nach Rom und die junge Herzogin, von der Bembo im Frühjahr 1510 berichtet, daß sie alle Tage schöner werde, war die Mitte der Festlichkeiten. Raphael fand seine angestammte, heimische Fürstenfamilie im Besitze der höchsten Stellung, er hatte schon Aufträge von ihr empfangen, und an Gunstbezeugungen für ihn wird es nicht gefehlt haben. Damals wohl dichtete er die durch die Gluth der Empfindung uns anmuthenden Sonette, die sich auf Skizzenblättern zur Disputa gefunden haben. Möglich auch, daß die Gestalt der Poesie, die als Ueberschrift über dem Parnaß an die Decke des Gemaches gemalt ist, auf irgend ein Porträt zurückgeht, von dessen Urbild wir freilich nichts wissen. Unter den vier Gestalten dieser Art ist sie die schönste. ‚Numine afflatur', ‚Von der Gottheit wird sie angehaucht', lautet die Umschrift. Mit ausgebreiteten Schwingen, einem Lorbeerkranze um die Stirn und jugendkräftig entblößten Armen, die so recht an das Reinmenschliche der Gestalt erinnern, sitzt sie da. Die unverhüllten Füße hat sie unter sich übereinander geschlagen: in dieser Stellung unbeschreiblich schön. Und auch die Amorettenengel, mit den Tafeln, auf denen die Schrift steht, sind die schönsten von allen.

Für diese Gestalt haben wir eine frühere Redaction, die ein Stich Marcanton's zeigt. Und auch für die anderen Compositionen der Decke fehlen Beweise früherer Auffassung nicht. Ich nenne nur die Darstellung des Sündenfalles, die in der Farbe am meisten die ursprüngliche Frische bewahrt hat. Auf der ersten Skizze stehen die Figuren beinahe unbewegt nebeneinander. Adam an den Stamm eines Baumes gelehnt, greift, sich ein

wenig vorbeugend, nach der Frucht. Auf dem Gemälde ist Alles umgeändert. Adam sitzt uns zugewandt da. Es ist als hätte ein Wort aus Eva's Munde, oder das leichte Geräusch nur, mit dem sie den Ast herabbog, um die Feige zu pflücken, ihn aus Gedanken erweckt: plötzlich wendet er sich ihr zu und sieht sie in voller verführerischer Schönheit dicht neben sich. Lächelnd steht sie da, die verhängnißvolle Frucht zwischen den Fingerspitzen der erhobenen Hand. Wer hätte da widerstanden? Wie anders hat Michelangelo die Scene an der Decke der Sistinischen Capelle dargestellt. Er faßt den Sündenfall im höchsten Sinne als Ereigniß. Die Schuld stellt er dar. Die erste böse That, deren Frucht alle anderen bösen Thaten sind. Deren nächste Folgen Adam und Eva zuerst zu tragen haben. Raphael scheint sich all dessen nicht zu erinnern. Kein Kampf, kein heimliches Schuldgefühl, nicht die leiseste Erinnerung, daß gegen ein Gebot gesündigt werde. Den Moment stellt er dar, wo die beiden ersten Menschen einander so schön erscheinen, daß das Entzücken, mit dem der Eine die Gegenwart des Andern empfindet, all ihre Gefühle und Gedanken überwältigt.

Dieser Trieb Raphael's, die Macht der Schönheit darzustellen, durchleuchtet all seine Werke. Das bedeutendste unter den übrigen Deckengemälden der Camera della Segnatura ist Salomo's Urtheil. Außer dem Kinde, das durch den tödtlichen Schnitt getheilt werden soll, nur vier Figuren: der auf dem Throne sitzende König; die Frau neben ihm, mit beiden Knieen auf dem Boden und mit rechthaberischer Armbewegung zu ihm aufblickend; die rechte Mutter, auf den Krieger losstürzend, der das Kind an einem Beinchen gefaßt hoch in die Luft hält und mit der anderen Hand zum Hiebe ausholt.

Dieser Mann ist von Raphael zur Hauptperson gemacht worden. Vom Kopfe bis zu den Füßen unbekleidet, wendet er uns den Rücken zu: eine gewaltige, vom feinsten Ebenmaaße

überflossene nackte Männergestalt, ein Idealbild höchster menschlicher Kraft. Hier zuerst sehen wir Raphael in unmittelbarer Berührung mit griechischer Kunst.

Für die Zeiten Goethe's erhoben sich in Rom zwei Denkmale als die vornehmsten Repräsentanten der ewigen Stadt: die beiden Rossebändiger auf dem Quirinalischen Hügel. Für Goethe und Humboldt das kostbarste Kleinod ihrer römischen Erinnerungen. Auch mir das Erhabenste was in Rom aus antiken Zeiten sich erhebt. Zweifellos für mein Gefühl griechischen Ursprunges. Erfüllt von dem Geiste, der Homer einst erfüllte. Einen von diesen beiden hat Raphael in dem nackten Manne wiederholt, der auf Salomo's Befehl das Kind tödten soll. In ihm erkennen wir, wie Raphael neben der historischen Bedeutung seiner Compositionen das zugleich im Auge hatte, was ihm nur Gelegenheit bot, seine künstlerische Kraft an's Licht treten zu lassen. Denn welchen Werth hat für die Scene an sich dieser Mann, dessen Amt war, gefühllos auszuführen was des Königs Wille war?

Ebenso deutlich tritt dieses Streben Raphael's nach Entfaltung des künstlerisch Schönen bei einer Composition zu Tage, die, niemals im Gemälde ausgeführt, zu seiner schönsten und berühmtesten gehört und die mit dem Urtheil Salomo's in enger Verwandtschaft steht. Eine Anzahl Studien für sie sind vorhanden, die dies Verhältniß deutlicher noch bestätigen, als Marcanton's in zwiefacher Ausführung vorhandene beiden Stiche des Werkes. Bis in das Kleinste hinein ist diese Arbeit von Raphael vollendet worden, die den Kindermord darstellt: nackte Krieger mit gezückten Waffen, vor denen Frauen flüchten, oder ihre Kinder mit den Armen und mit dem eigenen Leibe zu schützen suchen. Wieviel Bewunderung hat diese Zeichnung nicht schon erregt, wie hohe Summen sind für diese Blätter nicht schon gefordert und gezahlt worden. Die einzelnen Scenen der Composition finden wir beinahe sämmtlich schon auf einem der besten Basreliefs, das von der Hand des

Giovanni Pisano, Niccolo Pisano's großem Sohne, erhalten blieb. Bei ihm geht es wilder zu; Raphael hat eine Schönheit über das Ganze ausgegossen, die das Furchtbare und Gewaltsame des Ereignisses so sehr mildert, daß wir es, von Bewunderung des rein Künstlerischen erfüllt, beinahe vergessen.

Auf ihn, der von Natur schon das Beruhigende darzustellen bestrebt war, wirkte die antike Kunst lehrmeisterlich in ganz anderem Sinne als auf Lionardo und Michelangelo, die beide um jeden Preis nach der Verkörperung des Energischen, mit leidenschaftlicher Stärke sich Geltendmachenden strebten. Diesen Unterschied zwischen antiker und moderner Kunst hat Winckelmann zuerst hervorgehoben. Die stille Schönheit der antiken Kunst ist für uns Neuere immer noch das Unerreichbare, das wir verstehen aber nicht hervorbringen können. —

Ueber den ersten Eintritt Raphael's in Rom bestehen verschiedene Meinungen. Daß er die Camera della Segnatura in den drei Jahren von 1508 bis 1511 fertig brachte, darf als sicher angenommen werden. Denn im April 1508 hatte er die Bestellung noch nicht und als Datum der Vollendung finden wir ‚1511' auf die Wand gemalt. Wie er aber überhaupt nach Rom gelangte und wann er zum erstenmale dort eintrat, wissen wir nicht. Denn Vasari's Angaben darüber lauten an verschiedenen Stellen seines Buches anders und lassen sich schwer vereinigen. Ich glaube, daß wir in der Annahme das Richtige treffen, Raphael, der in frühen Jahren schon selbständig war, habe, wie die anderen großen Meister seiner Zeit, Rom und Florenz, Perugia und Bologna, Pisa und Orvieto und was von anderen kunsterfüllten Städten in Mittelitalien nah beieinander liegt, so früh kennen gelernt, daß wir ihn als überall dort zu Hause ansehen dürfen. Der eigentliche Einfluß Roms auf seine gesammte Entwicklung trat erst ein als er im päpstlichen Palaste arbeitete.

Unter den wenigen Briefen, die von Raphael's Hand erhalten blieben, wurde einer im April 1508 aus Florenz an seinen mütterlichen Oheim Simone Ciarla nach Urbino geschrieben. Wir lesen darin, daß Raphael mit den Seinigen dort in engem persönlichen Verkehr stand und daß die regierende Familie ihm wohlgesinnt war. Eben war damals Federigo's Sohn, der Herzog Guidobaldo gestorben und Raphael erwähnt den Trauerfall.

Guidobaldo hatte keine erfreuliche Regierung hinter sich. Unter dem Papste Alexander Borgia erhob sich in Rom die Familie Borgia mit umfassenden Plänen und mit unerhört neuen Mitteln, sie durchzuführen. Als Anführer der Truppen seines Vaters, des Papstes, unternahm Cesare Borgia, indem er den Anschein wahrte für die Kirche zu kämpfen, die Gründung einer mittelitalischen Herrschaft für sich selbst. Städte sowohl als kleine Fürsten standen ihm im Wege und gegen beide ging er mit überlegenem Geiste vor. Diese Kämpfe haben ihm zu der Ehre verholfen, von Machiavelli als Musterstück eines mächtigen Emporkömmlings dargestellt zu werden.

Das Herzogthum Urbino sollte den Kern des Reiches bilden, das zu gründen Cesare vielleicht gelungen wäre, hätte der Tod des Papstes nicht Alles zu nichte gemacht. Gegen Herzog Guidobaldo führte Cesare im Frühling 1502 eine seiner brillantesten Ueberraschungen aus. Cesare knüpfte mit ihm Unterhandlungen an, unter welchen Bedingungen der Herzog in seine Dienste treten wolle, und plötzlich zugleich bricht er in das Herzogthum ein, das in seine Gewalt geräth. Im Mai geschah das, im October desselben Jahres erscheint Guidobaldo und nimmt mit Hülfe seiner rebellirenden Bürger Urbino wieder in Besitz. Anfang December aber zieht er zum zweitenmale ab, mit dem Gefühl diesmal, er werde nicht zurückkehren. Der Palast mit seinen Kostbarkeiten wird Cesare überlassen, der viele Ladungen daraus, besonders die werthvollen Teppiche und die Bibliothek, nach Rom schaffen läßt.

Guidobaldo reſidirt in Città di Caſtello; er iſt im Januar 1503 dort, zu der Zeit wo Raphael da malte.

Abermals erfolgte Unerwartetes. Ceſare wurde geſtürzt, Giulio II. gab Guidobaldo ſein Herzogthum zurück, nöthigte ihn jedoch, als kinderloſer Fürſt einen Neffen des Papſtes zu adoptiren, bei dem wir Raphael nun in Gunſt ſtehen ſehen. In jenem Briefe vom April 1508 iſt von der Gemahlin des neuen Herzogs (Rovere) die Rede, für die er arbeitete, und vom neuen Herzoge ſelbſt, an den er gern einen Empfehlungsbrief haben wollte, ſowie von einem Empfehlungsbriefe an den regierenden Oberbürgermeiſter von Florenz, wo er ſich um Arbeit bewerben wollte. Um dieſe Zeit etwa ließ Giulio II. Raphael nach Rom kommen. Viele Künſtler arbeiteten im Vatikan damals und es konnte dem neuen Herzoge von Urbino nicht ſchwer fallen, Raphael durch ſeine Empfehlung in ihre Zahl einzureihen. Ob Raphael früher ſchon in Rom war, thut nichts dazu. Auch Michelangelo, als Giulio II. ihn 1508 nach Rom berief, war vorher ſchon oft dort geweſen.

Die Camera della Segnatura iſt die berühmteſte Stelle, an der er in Rom gemalt hat. Sie iſt die Mitte ſeiner Thätigkeit. Sie erweckte in Deutſchland das Gefühl, daß Raphael nicht nur der größte Maler, ſondern auch der am tiefſten in die geiſtigen Probleme des menſchlichen Denkens eindringende Geiſt geweſen ſei. Wer Disputa und Schule von Athen geſehen hat, ſo elend ſie heute daſtehen, wird empfinden, daß dieſer Anblick eine Erfahrung für ihn ſei. Verlangen wir beſtimmte Antwort auf die Frage, worin das liege, daß aus den Tempelhallen der Schule von Athen wie morgendliche Frühlingsluft uns anwehe, woher das Prachtvolle, Feſte, Freudige komme, das wir vor der Disputa in uns empfinden als eine Steigerung des gemeinen täglichen Gefühls, ſo ſagen wir zuletzt, es war der Athemzug des römiſchen Frühlings von 1508, der Raphael umfing, als er auf Befehl des höchſten Fürſten der Chriſtenheit dieſe Darſtellungen begann.

Nicht in Rom allein waltete ein hoffnungsvolles Dasein damals. In dieses Jahr fiel auch Dürer's Arbeit an dem Gemälde, das unter seinen Jugendbildern den tiefsten Eindruck macht: die Anbetung der Dreifaltigkeit (in Wien). Es drückt aus, was Raphael's Disputa besagen will. Zwei Meister höchsten Ranges, die zu gleicher Zeit denselben Gedanken bildlich zu fassen suchen.

Das Skioptikon erlaubt jetzt, Dürer's Composition in derselben Größe erscheinen zu lassen wie die Raphael's. Nun erst tritt der Gedanke Dürer's in vollem Umfange hervor. Nun auch zeigt sich, wie der Einfluß der antiken Kunst bei Raphael besteht und bei Dürer die Freiheit von ihm. Dürer hatte in nur mäßigen Verhältnissen ein Altarbild für die Kirche des Nürnberger Hauses zur Verpflegung alter Männer zu liefern. Den Besuchern dieses kleinen Andachtsraumes mußte sein Werk verständlich sein. Man könnte aus beiden Werken die grundlegenden Gedanken des Katholicismus und des damals leise erwachenden Protestantismus herauslesen. Während bei Raphael nur der Klerus die Menschheit repräsentiert, vereint Dürer alle Stände des deutschen Volkes vom Papste bis zu den armen Insassen des Nürnberger Altemännerhauses herab zu der die Dreieinigkeit anbetenden Gemeinde. Hoch in den Lüften von Gewölk getragen kommen sie von zwei Seiten heran (wie bei Raphael). Lauter unbefangen nach der Natur gebildete Gestalten, die armen Männer zumal in treuer Aehnlichkeit. Während bei Raphael auch unter den Geistlichen um den Altar die Vornehmen und Geringeren sich scheiden, bilden sie bei Dürer ein von erhebendem Gefühl ineinander sich mischendes Gedränge. Während der Beschauer bei Raphael zu ehrfürchtigem Zurücktreten sich aufgefordert fühlt, lockt Dürer's Darstellung ihn heran, als würde er eingeladen, der Andacht sich anzuschließen. Kein Altar ist sichtbar, keine Scheidung dessen was im Himmel geschieht, von denen die betrachtend daran theilnehmen, sondern diese werden von denselben Gewölken getragen, in die

Gottvater, das Kreuz an dem Chriſtus leidet mit beiden Händen vor ſich haltend, und mit der Taube über ſich, ſich herabſenkt. Etwas Vertrauenerweckendes weht aus dem Gemälde uns an. Ganz in der Tiefe breitet eine deutſche ſchlichte Landſchaft ſich aus, in der, fern und klein, Dürer und ſein Freund Pirckheimer ſtehen, als ſei auf einem Gange in's Freie dieſe Viſion ihnen gekommen, wie ſeltſame Wolkengebilde uns zuweilen in Erſtaunen ſetzen, daß wir unſern Spaziergang unterbrechend ſtehen bleiben und abwarten, was daraus ſich entwickeln werde.

Fünftes Kapitel.

Die Cartons zu den Teppichen.

Raphael's Stellung in Rom. — Die sieben Cartons.

1.

Raphael's Stellung in Rom.

Die Camera della Segnatura war Raphael's letzte vollendete Arbeit für Giulio II. Denn vor Beendigung des zweiten vaticanischen Zimmers starb der Papst im Februar 1513 und der Cardinal Giovanni dei Medici, Lorenzo des Prächtigen Sohn, trat als Leo X. an seine Stelle. Die Gunst der Rovere konnte Raphael nun nicht viel mehr nützen, das persönliche Wohlwollen Leo's und der Seinigen aber ersetzte den Ausfall. Raphael sah sich bald zu einem künstlerischen Machtumfange erhoben, der eine andere Oekonomie seiner Kräfte verlangte. Er war dreißig Jahre alt.

Der neue Papst begehrte nicht nur Gemälde von ihm: auch Bramante war bald nach Giulio II. gestorben und Raphael wurde in dessen Amt eingesetzt. Für den Bau der Peterskirche galt es nun frische Pläne anzufertigen. Bramante war der Leiter eines ausgebreiteten, von vielen Leuten repräsentirten Betriebes gewesen: Raphael hatte diese jetzt in Bewegung zu halten. Zu bedenken ist, wie Verschiedenartiges durch seine Hände ging, wie viel persönliche Schicksale nun von ihm abhängig waren. Lionardo da Vinci hatte bei Lodovico Sforza wohl eine ähnliche Stellung innegehabt, Michelangelo kam erst spät in hohem Alter in Rom dazu.

Raphael bewältigte die neuen Aufgaben mit Leichtigkeit. In dem Alter, in dem er damals ſtand, kennt der Menſch keine Ruhe, jede Arbeit kann ihm zugemuthet werden, die er zu begreifen im Stande iſt und die ſchöpferiſches Talent erfordert. Deshalb waren Napoleon und Friedrich der Große unbeſieglich, weil ſie jung waren und ſich mit jungen Leuten umgaben. Einer von Raphael's damaligen Briefen an ſeinen Oheim in Urbino iſt ſo recht aus dem Gefühl heraus geſchrieben, daß er ſich im guten Fahrwaſſer fühle. Nun werden ihm in Rom und Urbino vortheilhafte Heirathen vorgeſchlagen.

Ueber Raphael als Architekten hat Heinrich von Geymüller gehandelt und was von Material erhalten blieb, mitgetheilt und gedeutet. Den Hintergrund der Schule von Athen hätte Vaſari zufolge Bramante gezeichnet, um zu zeigen, wie die Peterskirche einmal daſtehen werde. Wohl möglich: jedenfalls müßte Raphael aber auch ſelbſt das als Baumeiſter zu leiſten im Stande geweſen ſein, wenn er ſo bald Bramante in deſſen ganzer Machtſphäre erſetzte. Als Schüler Bramante's haben wir ihn zu denken, der ihn wohl als ſeinen Nachfolger empfohlen hat. Geymüller's, wie man ſagen darf, ſchöne Arbeit über Bramante vindiciert dieſem großen Feinde Michelangelo's und Freunde Raphael's die Stelle, die ihm früher nicht gegeben werden konnte. Es liegt in der Natur der Sache, daß Bücher über Architektur doch immer nur für Architekten geſchrieben werden: Geymüller's Lebensarbeit würde ſonſt noch größere Beachtung gefunden haben als ihr zu Theil geworden iſt.

Schon die Art, wie Raphael die Geſtalten einzeln und in Maſſen auf ſeinen Compoſitionen zu einander ſtellt, zeigt den Architekten. Er hat zwei neue Pläne für die Peterskirche gemacht. Durch die Sorge für Beſchaffung des Materials wird er nun auf die marmorreichen antiken Bauten Roms über und unter der Erde hingewieſen. Leo X. betraute ihn mit der Oberaufſicht über die Ausgrabungen. Kein antikes Stück ornamentirten Marmors

durfte zerschnitten werden ohne sein Gutheißen. Und neben diesen neuen Dingen und dem Fortgange der Wandmalerei im Vatican und den Aufträgen der Privatleute — und zwar jetzt nicht bloß von Malereien, die er selbst ausführt, sondern die in immer wachsendem Maaße seine Schüler und Mitarbeiter unter seiner Leitung übernehmen — läßt Raphael dem Papst in den Loggien ein biblisches Bilderbuch nach seinen Zeichnungen auf die Wände malen, das eine Fülle neuer Compositionen aufweist. Dem Cardinal Bibbiena schmückt er im Vatican ein Badezimmer mit Fresken aus. In der Kirche Santa Maria del Popolo baut er eine Capelle und giebt den Wandschmuck in vielen Figuren dafür an. In Santa Maria della Pace wird die Wand vor einer Capelle von ihm ausgemalt. Sculpturen fertigt er an. Kostbare Metallschüsseln werden nach seinen Zeichnungen getrieben. Für den König von Frankreich malt er Madonnen und Heiligenbilder und verspricht zahlreichen anderen hohen Herren so viel Arbeiten als sie nur bestellen wollen, die er freilich nicht immer leisten kann. Vasari ist im Rechte, wenn er die reiche Masse dieser Thätigkeit bunt vor uns ausschüttet. Schon bei der Besprechung der letzten Zeiten Giulio's sehen wir Vasari zu einem notizenhaften Zusammenfassen der Production Raphael's übergehen. Das Wort ‚darauf', mit dem er nun oft von einer Arbeit zur andern übergeht, verliert seinen chronologischen Werth. Es erscheint überflüssig, in einzelnen Fällen darauf hinzuweisen. Uns liegt ob, die Werke herauszuerkennen, worin Raphael's Natur am vollsten steckt und, indem wir diese für sich aneinanderfügen, die Linie seines geistigen Fortschrittes zu ziehen.

Betrachte ich die Dinge so, dann folgen auf die Camera della Segnatura die Cartons zu den in den Niederlanden für die Sistinische Capelle gewirkten Teppichen. Dennoch darf von den Teppichen nicht die Rede sein, ehe die Malereien im zweiten vaticanischen Zimmer nicht besprochen worden sind. Sie fallen zum Theil noch in Giulio's II. Zeiten.

2.

Das zweite vaticaniſche Zimmer. I.

Die Meiſter, deren Colorit bis dahin von Raphael angenommen worden war, Maler der umbriſchen und florentiniſchen Schule, glichen ſich alle darin, daß ihre Gemälde dem erſten Gedanken nach nicht farbig entſtanden waren. Die Farbe blieb ein letzter, höchſter Zuſatz, ſie war nicht anfängliche Lebensbedingung für die Darſtellung. Die Venezianer dagegen gingen gleich bei der Erfindung von der Farbe aus. Mit dem Farbigen hatte ihre Phantaſie am liebſten zu thun. Licht und Schatten ſind ihnen nur begreiflich inſoweit ſie durch Farben repräſentirt werden. Ein Gemälde von Giorgione, wenn Raphael eines ſah, mußte wie eine Offenbarung für ihn ſein. Ich wiederhole: der Unterſchied zwiſchen venezianiſcher und florentiniſch-römiſcher Malerei lag darin, daß bei letzterer die Farbe der Linie und Modellirung diente, bei jener Linie und Modellirung der Farbe dienten. Die Farbe der Florentiner hatte eine leiſe Bläſſe. Man könnte mit einem Vergleiche ſagen, daß die Florentiner Maler eine Spur kühlen Mondſcheins in ihre Farben hineinreiben, die venezianiſchen ein Paar Tropfen der untergehenden Sonne in die ihrigen.

Vielleicht hatte Sebaſtian del Piombo Proben der Malerei Giorgione's, deſſen Schüler er war, nach Rom gebracht. Dies wäre um 1512 geweſen. In den Tagen der beginnenden Bekanntſchaft ſind die zur Nachahmung reizenden Beiſpiele am verlockendſten. Und ſo ſehen wir Raphael im zweiten vaticaniſchen Zimmer als einen Schüler der Venezianer. Und zwar zeigt ſich der Umſchwung plötzlich. Er ſucht ſich die Geheimniſſe der neuen Manier ſchöpferiſch anzueignen.

Auch das herrliche Frauenbild in der Tribuna zu Florenz mit ‚1512' darauf findet ſo ſeine Erklärung. Von Sebaſtian del Piombo ſoll es dem heute allgemein angenommenen Urtheile

nach herrühren; der aber hätte niemals eine Frau so darzustellen vermocht. Meine Notizen darüber vom Jahre 1873 lauten: ‚Das Frauenbildniß der Tribuna kann nur Raphael gemalt haben. Wunderbar, wie der Schatten unter der Nase dazu dient, die Oberlippe zu modelliren. Weiße Pünktchen in den Augen. Leises Doppelkinn. Zartes Härchen, das nah am Ohre über die Wange fällt. Gold im Achselbande, in der Borte des Mieders, dem Rande des Hemdes, dem Drahte um den Hals, dem Ohrringe, dem Kranze. Auch ‚1512‘ ist in Gold geschrieben. Erwartungsvoller, fragender Blick. Kraftvoller Arm. Finger, der sich in den Pelz eingräbt.‘ Ich habe das Gemälde später oft wiedergesehen: stets der gleiche Eindruck, daß Raphael der Meister sei. Sebastian del Piombo hätte nie so viel warmes Leben zusammengebracht: Raphael malte es sicherlich. Er ging damals zur venezianischen Manier über. Am vollständigsten aber giebt die Aneignung des neuen Farbenelementes sich auf dem Fresko der Messe von Bolsena im zweiten vaticanischen Zimmer kund.

Der Raum gleicht der Camera Segnatura, aus der wir durch eine kleine Thür hineintreten. Zwei große volle Wände und zwei von Fenstern durchbrochene sich gegenüberliegend, dazu eine gewölbte Decke, die zu bemalen waren. Raphael hat 1512 und 13 darin gearbeitet. Drei von den Wandgemälden sind unter Guilio II. noch vollendet worden: das vierte trägt Leo's X. Gestalt, wie er als Leo der Große das vordrängende Heer Attila's Halt zu machen zwingt. So interessant diese Darstellung ist; so kraftvoll die ihr gegenüberliegende Wand Papst Giulio II. zeigt, der mit Hülfe vom Himmel kommender Streiter Heliodor im Tempel zu Boden schlagen läßt; so kunstvoll und in seinen Lichteffecten erstaunlich das dritte Gemälde ‚die Befreiung Petri‘ wirkt: diese drei Malereien haben nicht das Leuchtende, Breite, Mächtige der Messe von Bolsena. Dem Sposalizio war schweigende Würde zuzusprechen, der Grablegung und den Werken

der Camera della Segnatura dichterische Stimmung: mit dem Wunder von Bolsena beginnen die Werke, die in der Sprache des Tages die Gedanken Raphael's zu erkennen geben. Man empfindet sich wie in persönlicher Nähe an den Ereignissen betheiligt.

Dargestellt ist, wie in Bolsena vor den Augen eines Priesters, der an das Wunder der blutenden Hostie nicht glauben wollte, das sie umhüllende Tüchlein blutig geworden ist. Wir sehen das geschehen unter der Theilnahme Giulio's II., der dreihundert Jahre später lebte als das Wunder sich ereignete. Wie viel aber liegt in der handlungslosen bloßen Gegenwart des Papstes! Giulio II., lebend wie die Natur, kniet vor dem Faldistolio, dem Sessel ohne Lehne, dessen goldene sich kreuzende Beine zusammenzulegen sind. Die Arme mit betend erhobenen Händen hat er auf dessen Sitzkissen gelegt. Einige Stufen tiefer, hinter ihm, sind in die Knie gesunkene Cardinäle sichtbar; unten, am Fuße der Treppe, knieen einige bewaffnete Schweizer der päpstlichen Garde, wie sie heute noch im Vatican Dienst thun.

Die Sache begiebt sich in einer idealen Kirche, deren sich wölbende Architektur den Hintergrund des oberen Theiles des Gemäldes ausfüllt. Der Altar nimmt die Mitte über dem Fenster ein. Von beiden Seiten führen Treppen zu ihm hinan. Auf der linken Seite dieses Altars Profil gegen Profil, Giulio gegenüber also, kniet der die Messe lesende, ungläubige, nun beschämte Priester, hinter ihm sind die dienenden Knaben, und unten an der Treppe, die auf dieser Seite hinabführt, das zu Staunen und Anbetung hingerissene Volk, wie es die Kirchen bei großen Gelegenheiten erfüllt. Der Papst mit eiserner Würde sieht das Wunder mit an als sei ihm nichts dergleichen fremd und erstaunlich. Die Cardinäle erscheinen ebenso gelassen wie er, beinahe gleichgültig, als seien auch sie daran gewöhnt, Bethätigungen der Gegenwart Gottes täglich zu erleben. Die Schweizer sind

ganz unberührt. Nur einer von ihnen blickt herauf. Sie haben sich um Andres als den Dienst nicht zu kümmern. Die allmächtige Souveränität des Vertreters der göttlichen Macht auf Erden haben wir vor Augen, in der die Päpste sich empfanden und anerkannt waren.

Die Gestalten sind im warmen milden Tone Tizian's gemalt, der wie Raphael die Kunst verstand, nicht mehr auf seinen Gemälden zu geben als das menschliche Auge bequem fassen kann. Nie zuviel Detail, nie aber auch zu wenig. Neben Raphael ist Tizian der populärste Künstler, weil er menschliches Durchschnittsmaaß innezuhalten weiß und auch weil er, wie Raphael, sich dessen, was er kann, nie zu rühmen scheint. Dürer, der freilich was das Colorit anlangt, hier nicht zu nenen wäre, ist dennoch der dritte im Bunde, weil auch er die Phantasie des Durchschnittsmenschen am sicherſten befriedigte. Alle anderen großen Künstler sprechen mit ihren Werken aus: wir können etwas das wir allein können! Michelangelo, Lionardo und Correggio, Rubens, Vandyk und Rembrandt lassen uns merken, sie seien sich ihrer Macht bewußt, Schöpfungen besonderer Art hervorzubringen. Auch werden wir bei unserer Betrachtung ihrer Werke durch ein gewisses Staunen immer bekunden, daß wir in diesen Meistern den hohen Adel der Kunst anerkennen, mit dem man sich nicht auf Du und Du stellt. Raphael und Tizian geben uns die Menschen, als erinnerten wir uns ihrer aus alter Bekanntschaft. Wie man im Gedränge der Leute wohl ein Kind auf den Arm nimmt, und es emporhaltend ihm sagt: ‚das ist der Kaiser, das ist Bismarck, sieh ihn dir wohl an!' so läßt Raphael uns Giulio II. sehen, wie er, im Gefühl seiner ungeheuren Würde, selbst dem Wunder gegenüber die Haltung nicht verliert.

3.

Raphael als Bildnißmaler.

Wiederum kann vom zweiten vaticanischen Zimmer jetzt nicht weiter gesprochen werden, ehe nicht von Raphael's gesammter Bildnißmalerei die Rede war. Er hat Giulio II. nicht bloß in der Camera della Segnatura und im zweiten vaticanischen Zimmer auf die Mauer gemalt, sondern ihn auch auf zwei Tafelgemälden dargestellt, welche beide heute in Florenz stehen, das eine im Palaste Pitti, das andere in den Ufficien. Mit all diesen Bildnissen hat er seinem Beschützer und Freunde Denkmale gesetzt, denn ohne Raphael's Porträts würde dem, was wir von Giulio II. nur lesen, der rechte Inhalt fehlen. Wie einem alten Seemanne unendliche stürmische Tage das Antlitz umprägen, hat die Natur dem unruhvollen Papste die Züge durchgearbeitet. Heftigkeit, Zähigkeit, Verschlagenheit, Bedürfniß, Pläne zu hegen und mit Gewalt durchzuführen, sind die Elemente, unter denen er emporkam und die bis zuletzt ungemildert ihn beherrschten. Finstres Wetter und wenig Sonnenschein wechseln bei ihm, der letztere aber fehlt doch nicht. Das Interesse für künstlerische Momente seiner Macht scheint fast eben so groß als das politische. Giulio II. gehörte zu den jugendlichen Naturen, bei denen der Gedanke an die Gegenwart vorherrscht und neben der Kampflust das Bedürfniß bestehen bleibt, auszuruhen in dem was schön ist. Für all das glauben wir in Raphael's Porträts die Bestätigung zu finden. Wie leise gutmüthig gebeugt Giulio auf jenem Bildnisse des Palastes Pitti dasitzt, fast als wolle von ferne ein Lächeln heraufziehen. Seine doppelte Natur hat Raphael hier erfaßt. Das Knochengerüst der Stirn erinnert an die furchtbare Heftigkeit des Greises. Beinahe zart gebaut aber sind die Hände, mit langen spitzen Fingern. Riesenhaft starke Handgelenke daran. Giulio hat seinen Vortheil wohl verstanden, indem er

Raphael und Michelangelo zu Verkündern deſſen machte, was groß und erfreulich in ſeinem Weſen lag.

Zwei Exemplare dieſes Porträts ſind vorhanden, einander unähnlich in der Behandlung, beide aber von Raphael's Hand. Rechte Belegſtücke für den plötzlichen Einfluß des venezianiſchen Colorits. Das eine, in den Ufficien, in kraftvollerer Modellirung. Einige wollen dieſes allein als ſeine Arbeit gelten laſſen. Ueber jenes andere notirte ich mir 1873: ‚Wirkt wie ein Tizian. Unbeſtimmt, coloriſtiſch, der Pinſel überall ſichtbar. Weiche, flüſſige Farbe. Nachzeichnung der Geſichtslinien mit dem Pinſel. Weichheit der Hände. (Die Linke oben übermalt.) Weichheit des Bartes und des Pelzbeſatzes. Durchſichtigkeit der Schatten. Großartig breite Behandlung der Nebenſachen. Glanz über dem Ganzen. Völlig neue Behandlung des rothen Seidenkragens. Tiefdunkelgrüner Hintergrund'. Ich theile dieſe Bemerkungen mit, weil ſie auch meinem jetzigen Gefühl nach die Punkte treffen, auf die der beobachtende Blick zuerſt fällt.

Raphael als Porträtmaler leidet darunter, daß eine Reihe zufällig erhalten gebliebener Tafelgemälde, die nichts Anderes als Bildniſſe ſein wollen, heute als die maaßgebenden Muſterſtücke ſeiner Thätigkeit in dieſer Richtung gelten. Dieſe ungleiche, unzuſammenhängende, überdies durch Einſchwärzungen ihm nicht angehöriger Stücke gefälſchte Reihe darf unſer Urtheil aber nicht beſtimmen. Die Porträts der erſten Florentiner Zeit, die Raphael's Namen tragen, gehören ihm zum Theil gar nicht an. Leo X. mit den Cardinälen iſt aus der Römiſchen Zeit ſein beſtes Werk. Cornelius hielt es für das beſte Porträt, das die Kunſt des Cinquecento überhaupt hervorgebracht habe. Es iſt hiſtoriſcher als das Giulio's II. Es verleiht dem Papſte noch größere Würde. Es liegt etwas Coloſſales darin. Man möchte über Leo X. denken wie man wollte: dieſes Gemälde würde uns mit Ehrfurcht vor ihm erfüllen. Daran haben Leo und die beiden Cardinäle, die

außer ihm auf dem Gemälde erscheinen, gewiß nicht gedacht, wie tief sie für ihr Andenken einmal in Raphael's Schuld stehen würden.

Auch von den späteren Tafelgemälden, die nichts als Porträts sein wollen, sind viele verdorben, manche von bedenklicher Herkunft. Raphael hat zuweilen nur die Cartons für verschiedene, in seinem Atelier angefertigten Gemälde gezeichnet, die er selbst als bloße Atelierarbeiten bezeichnet. Als sein feinstes Bildniß erscheint mir das des Grafen Castiglione im Louvre zu Paris. Hier verschwindet das Material. Man steht einem lebenden Menschen nah gegenüber. Wollte man sagen, es sei ein geistreiches, überraschendes, ein durch außerordentliche Technik erstaunliches Gemälde, so würde das zu viel und zu wenig sagen. Höchstens ließe sich behaupten — wie bei einigen Sachen Holbein des Jüngeren — man begreife in seinem Anblicke nicht, daß Porträts überhaupt anders gemalt werden könnten. Die persönliche Freundschaft die Raphael und Castiglione verband, spricht uns keineswegs daraus an. Fast könnte man sagen, Raphael habe, um die Natur, und zwar nichts als sie, rein zu geben, sich nicht erlaubt, etwas hinzuzuthun das sein Gefühl für den Grafen verriethe. Auffallend stark dagegen ist persönlicher Antheil in ein Bildniß eingeflossen, das einst im Palaste Sciarra stand, wo ich es öfter sah, und das seine Entführung durch den eigenen Besitzer neuerdings zum allgemeinen Gespräche gemacht hat: das Porträt des Geigenspielers mit der Jahreszahl 1518.

Musik war die unter den Künsten, an der Leo X. den meisten Genuß hatte, und zu denen, die dafür zu sorgen hatten, muß wohl das Bildniß des jungen Mannes gehört haben, das als Raphael's spätestes Porträt erhalten blieb. Das einzige zudem, das in der letzten Manier gehalten ist, zu welcher Raphael noch überging. Der junge Musiker, das Haupt über die Schulter uns zuwendend, sieht uns mit sanftem, melancholischem Blicke an. Die eine Hand nur ist sichtbar, in der er zugleich einen Violinbogen

und einen Lorbeerzweig hält. Ein Hauch ganz zarten bläulichen Rauches scheint über den Farben zu liegen. So erfüllt von Raphael's Wesen ist das Bildniß, daß Einige es für sein eigenes gehalten haben[1]).

Ist der Violinspieler sein vornehmstes Porträt, so ist sein wärmstes, aus der früheren Zeit, das der jungen Frau im Palaste Barberini in Rom, die mit Recht wohl für seine Geliebte angesehen wird und deren Schönheit es nicht beeinträchtigt, daß einige Neuere sich als ihre Widersacher aufgethan haben[2]). Eine junge Römerin mit starken Zügen, beinahe nacktem, zartem Körper und dunklen Blicken. Ein buntes Tuch um ihr rabenschwarzes Haar gewunden. Am besten aber lernt man Raphael als Bildnißmaler doch aus den ‚unendlichen', auf den Fresken der vaticanischen Zimmer zerstreuten Porträts kennen. Da kommt seine Art, zu sehen und unbefangen den Anblick des Lebendigen festzuhalten, am natürlichsten zur Entfaltung. Raphael hat sicherlich den gesammten Hofstaat Giulio's und Leo's so verewigt. Nur daß leider meist die Namen fehlen! Mir war oft, als blickten diese Gesichter auf mich herab und bäten mich, ihnen ihre Namen wiederzugeben. Wenn Ihr, die Ihr die Treppen des Vatican so sicher hinauf und hinunterginget, gewußt hättet, wie völlig abgethan Ihr einmal sein würdet! Raphael muß diese Personen für seinen Zweck nach der Natur gezeichnet haben: seltsam, daß von den betreffenden Blättern nichts erhalten blieb. Aber es wird sich, wenn man Medaillen und Werke anderer Maler zur Vergleichung heranzieht,

[1]) Die Jahreszahl MDXVIII könnte aufgefrischt sein. Ich sah das Gemälde zuletzt 1876 und hatte meine Freude auch an der vorzüglichen Erhaltung. Von den Verpflichtungen, den ein solcher Besitz dessen Inhaber den Zeitgenossen sowohl als dem Andenken Raphael's gegenüber auflegte, wußte man im Palaste Sciarra nichts. Ich fand heimlichen Einlaß.

[2]) Im L. M. von mir beschrieben.

mancher Namen noch herausfinden lassen. Schon in der Camera della Segnatura hat Raphael Porträts angebracht, in der Camera dell' Incendio finden wir sie im Uebermaaße, in der (der Entstehung nach) dazwischen liegenden Stanza dell' Eliodoro aber erscheint seine Kunst am höchsten, ideale und reale Gestalten zu mischen, damit sie einander gegenseitig hervorheben. Raphael scheint diesen Zusatz an Bildnissen immer zuletzt seinen Gemälden verliehen zu haben.

4.

Das zweite vaticanische Zimmer. II.

Raphael hatte bei der Composition der Messe von Bolsena Anfangs überhaupt andere Absichten. Das Fenster liegt nicht genau in der Mitte der Wand, sondern ragt derart in sie hinein, daß links von ihm eine schmälere, rechts eine breitere Fläche sich darbietet: diese breitere rechte Seite sehen wir auf der Skizze nicht, wie das Fresko sie zeigt, dem Papste, sondern vielmehr dem zudrängenden Volke zugetheilt. Giulio dem Zweiten, (den wir also auf der schmäleren Seite und nach rechts hin gewandt, zu denken hätten) waren des beschränkten Raumes wegen nur wenig Begleiter beigegeben und seiner Anwesenheit beim Eintreten des Wunders damit ein Theil ihrer Wichtigkeit genommen worden. Hätte Raphael bei seinem ersten Gedanken bleiben dürfen, so würde das staunende Volk auf dem breiteren Wandtheile neben dem Fenster rechts der Hauptgegenstand seiner Darstellung geworden sein und die Composition dadurch an geistigem Inhalte gewonnen haben. So wie sie nun auf der Wand sich zeigt, ist sie nur das großartigste historische Repräsentationsstück, das ich kenne. Es übertrifft die venezianischen Gemälde des Cinquecento an Einfachheit, ohne geringeren Pomp zu entfalten.

Dem allgemeinen Urtheile nach hatte Raphael an den beiden großen Wänden des zweiten vaticanischen Zimmers als Maler nur

geringen Antheil. Die Compositionen der beiden ‚Vertreibungen' sind durch die nachträglichen Aenderungen, zu denen der Wille Giulio's II. und nach ihm Leo's X. ihn nöthigten, in solchem Maaße aus dem Gleichgewichte gebracht worden, daß es natürlich erscheint, wenn Raphael die Ausführung seinen Mitarbeitern übertrug. Bei dem ersten Entwurfe der Vertreibung des Heliodor erblicken wir vorn links nur die von dem Raube ihrer Habseligkeiten wie von der Erscheinung der rächenden Engel gleich erschütterte Masse der Wittwen und Waisen; rechts den zu Boden stürzenden Heliodor; zwischen beiden Gruppen im Hintergrunde den betenden Priester. Wie auf der Messe von Bolsena also war das bewegte Volk mit dem Hauptaccente bedacht worden. Durch den in äußerst realer Auffassung gegebenen Einzug des Papstes vorn links wurde der ganzen Composition Harmonie und Gleichgewicht genommen und nur dem außerordentlichen Talente Raphael's konnte es gelingen, sie trotz allem als Ganzes zusammenzuhalten. Er erleichterte sich die Aufgabe, den Papst auf das Gemälde zu bringen, hier dadurch, daß er Giulio und seiner Umgebung den Anschein unbetheiligter Zuschauer gab[1]). Auf der Vertreibung des Attila dagegen mußte Leo X. mit seinem Gefolge in die Action nachträglich als handelnde Person hineinverflochten werden. Der erste Entwurf besitzt die Figuren noch, die später fortgelassen wurden, um Platz für den Papst zu gewinnen. Dargestellt war, wie dem mit seinem Heere auf Rom losziehenden Attila die aus den Gewölken herunterstürmenden Apostel Paulus und Petrus Halt gebieten. Ihr Eingreifen wirkt donnerschlagmäßig auf die Armee wie die Erscheinung Christi bei Saulus auf dem Wege nach Damaskus. Vorn links sehen wir eine Anzahl Soldaten, die in Verwirrung dahin und

[1]) Vasari behauptet, das Volk mache dem voranziehenden Papste Platz, damit er durchkönne. Vasari ist voll von solchen Beobachtungsfehlern.

dorthin gewandt, nach der Urſache des Schreckens ſuchen, der ſie plötzlich überkommt, während die Pferde der Reiter ſich in Carriere ſetzen. An Stelle dieſer höchſt bewegten Gruppe zeigt das Gemälde den mit erhobener Hand ruhig heranreitenden Leo X., den ſein Gefolge eben ſo ruhig umgiebt. Die Hauptſache iſt damit fortgeſchnitten und der Reſt undeutlich geworden. Denn wenn der Papſt den heranreitenden Attila zurückweiſt, ſo brauchen es die vom Himmel herabkommenden Apoſtel nun nicht zu thun, von denen allein Anfangs aller Schrecken ausgehen ſollte[1]). Und ſo auch iſt bei der ſpäteren Faſſung weniger begreiflich, warum das ganze Heer plötzlich von Furcht ergriffen wird. Die von Raphael zugeſetzten Theile ſchädigten die Compoſitionen da, wo ihr entſcheidender Werth lag. Je mehr Raphael an Erfahrung gewann, um ſo mehr mußte er gewahren, daß hiſtoriſche Begebenheiten, um verſtändlich zu ſein, nicht einfach genug vorgeführt werden können, und nun wurde ihm von Leo X. zugemuthet, auf Darſtellungen, in denen er bedeutende Effecte vorbereitet hatte, nicht nur Unentbehrliches fortzulaſſen, ſondern ſie mit Zuſätzen zu gleichgiltigen Repräſentationsſtücken herabzudrücken. Raphael tritt in dem zweiten vaticaniſchen Zimmer nur auf der Meſſe von Bolſena mit ſeiner ganzen Perſönlichkeit hervor. In der Camera della Segnatura empfindet man: er müſſe, ſolange die Arbeit daran dauerte, von ſeinem Werke völlig befangen geweſen ſein; in der Camera dell' Eliodoro ſagt man ſich, es hätten Arbeiten nebenher laufen müſſen, die wichtiger für ihn waren.

Und ſo hat auch die auf der andern Fenſterwand der Meſſe

---

[1]) Daß auf dem Gemälde nicht die beiden Apoſtel als Vertheidiger Roms die Hauptperſonen ſeien (wie bei der erſten Skizze), ſagt Vaſari. Auch Raphael deutet es an, indem er den vornſtehenden, ſich in der Körpermitte gewaltſam umdrehenden Soldaten mit ausgeſtrecktem Arm auf den Papſt hinzeigen läßt.

von Bolsena gegenüberliegende Befreiung Petri nur das Interesse hervortretender künsterischer Geschicklichkeit. Deshalb zumal ist das Gemälde wichtig, weil es in der Composition einen Gegensatz zu den Cartons für die Teppiche liefert. Da verschiedene Handlungen zu scheinbar einer einzigen zu verbinden waren, hat die Befreiung Petri nichts von der einfachen Gruppirung der auf den Teppichen dargestellten Scenen; wenn dem Werke aber zum Vorwurf gemacht wird, es vereinige in unzulässiger Weise chronologisch auseinanderliegende Handlungen zu einer einzigen Scene und gebe als gleichzeitig, was nicht so gedacht werden könne, so erscheint darin eben Raphael's hohe Kunst. So vollkommen hat er hier seinen Zweck erreicht, daß Niemand im Anblicke des Gemäldes die Bedenken erheben wird, zu denen späteres Nachrechnen ihn vielleicht führen konnte[1]).

Die Form der von dem Fenster durchbrochenen Wandfläche war der Herstellung dreier, in sich eng verbundener, der wirklichen Zeitfolge nach aber unmöglich gleichzeitig darzustellender Scenen günstig. Wie bei der Messe von Bolsena ragt die Fensteröffnung mitten in das Gemälde hinein: über ihr erhebt sich der Kerker, in dessen Inneres wir hineinsehen: zwei gewaltige, finstere Pfeiler, zwischen denen ein Gitter sich ausspannt. Von rechts und links führen Treppen zum Gefängnisse hinan. Wache haltende Soldaten lagern auf ihren Stufen. Drei verschiedene Vorgänge um-

[1]) Ich wiederhole hier die X. Eff. 2. Aufl. S. 400 ff. gegebene Beschreibung. Das Werk selbst setze ich noch in Giulio's II. Zeiten. Angenommen wird, es spiele auf die Befreiung Leo's X. aus der Gefangenschaft an, in die er noch als Cardinal nach der Schlacht von Ravenna gerathen war; allein viel näher liegt, eine Verherrlichung der Vergangenheit Giulio's II. darin zu erblicken, der als Cardinal den Titel S. Pietro in Vincula führte, dieselbe Kirche, in der heute sein Grabdenkmal von Michelangelo steht. Auch die augenscheinliche Art, wie die Ketten des Apostels malerisch hervorgehoben sind, spricht für diese Vermuthung.

faſſen wir mit einem Blicke: im Kerker Petrus, den der Engel erweckt; rechts außerhalb des Gefängniſſes abermals Petrus und der Engel, die durch die ſchlafenden Wächter hinunterſchreiten; links auf den Stufen die Soldaten, die durch die Nachricht der Flucht des Petrus aufgeſtört, den Kerker nicht zu betreten wagen, den überirdiſche Helligkeit erfüllt. So natürlich hat Raphael dieſe drei Scenen als in demſelben Momente ſich ereignend und als Ganzes hingeſtellt, daß wir die Unmöglichkeit dieſes Spieles kaum bemerken.

Wie Petrus quer hinter dem Gitter mit leiſe angezogenen Knien daliegt, ſcheinen wir die Athemzüge des friedlich ſchlafenden Mannes zu hören. Seine Ketten laufen zu zwei Soldaten hin, die ihm zu Häupten und zu Füßen, an die inneren Seiten der Pfeiler gelehnt, ſchlafend gleich ihrem Gefangenen, die vorgeneigten Oberkörper auf die Spieße ſtützen. Hinter Petrus beugt der von Glanz umfloſſene Engel ſich zu ihm herab.

Rechts außerhalb, wo Petrus und der Engel zum zweiten Male erſcheinen, um über die auf der Treppe ausgeſtreckten Soldaten hinunterzuſteigen, liegt Alles in Dämmerung. Nur der Engel ſtrahlt mildes Licht aus. Petrus, der ſich im Dunkel hinter ihm hält, wird nur ſchwach davon geſtreift. Raphael will andeuten, Petrus halte den Engel nur für eine Viſion.

Drüben fahren die Soldaten aus dem Schlafe auf. Einer, mit einer Fackel in der Hand, herzuſtürzend, ſtößt den Anderen, der auf den Stufen ſaß. Wieder Andere eilen zur Thüre hinauf, die der Kerker auch nach dieſer Seite hat, und ſchützen erſchreckt die Augen vor dem entgegenquellenden Lichte. Dazu der Schein des Mondes, der durch Wolkenſtreifen herabſieht, und der flackernde Brand der Fackeln der auf den blanken Rüſtungen der Soldaten ſich abſpiegelt. Das Gemälde erſchöpft, was ſpätere Meiſter an künſtlichen Effecten ähnlicher Art verſucht haben. Die dramatiſche Spannung, die jeder Fluchtverſuch zu erregen pflegt, iſt in allen

Momenten zum Ausdrucke gebracht. Nur das Aufspringen der Soldaten auf der linken Seite hat Raphael zugefügt, denn der Apostelgeschichte nach wird die Flucht erst am Morgen bemerkt. Fortgelassen dagegen sind die Schuhe, die Petrus auf Geheiß des Engels anlegen mußte: Petrus' Fortgehen mit bloßen Füßen charakterisirte das Unhörbare seiner Schritte besser. Auch von den gewaltigen Himmelsschlüsseln, die Petrus in Händen hält, besagt die Apostelgeschichte nichts: die römische Etiquette verlangte ihre Hinzufügung.

5.

Die Cartons zu den Teppichen.

Goethe kannte die Cartons nur aus Dorigny's Kupferstichen, dennoch, wenn er von diesem Werke Raphael's redet, nennt er die Teppiche selbst nicht, die er in Rom sah, sondern die Cartons. ‚Die Raphaelischen Cartone, sagt er in der Italiänischen Reise, wie sie bis jetzt in England verwahrt sind, bleiben noch immer die Bewunderung der Welt. — Sprechen wir aus, daß sie alle männlich gedacht sind; sittlicher Ernst, ahnungsvolle Größe walten überall, und, obgleich hie und da geheimnißvoll, werden sie doch denjenigen durchaus klar, welche von dem Abschiede des Erlösers und den wundervollen Gaben, die er seinen Jüngern hinterließ, aus den heiligen Schriften genügsam unterrichtet sind.' Bemerken wir, daß weder Vasari noch wahrscheinlich das mitlebende römische Publikum Raphael's diese auf starkes Papier gezeichneten, leicht colorirten Vorzeichnungen zu den Teppichen, gesehen hat. Direct gingen sie nach Flandern, wo sie roh in Stücke zerschnitten wurden weil das die Weberei erleichterte, und von wo sie nicht nach Rom zurückgekehrt sind[1]).

[1]) Ein Stück ausgenommen, das sich zufällig wieder nach Italien verlor, heute jedoch verschwunden ist.

Leo X. bestimmte die Teppiche für die unteren Wände der Sistinischen Kapelle. Hier hatte Michelangelo eben die Deckengemälde vollendet. In derselben Zeit, die Raphael für die beiden ersten vatikanischen Zimmer brauchte, kam Michelangelo's Werk zu Stande, von dem Alles übertroffen wird, was die neuere Kunst hervorgebracht hat. Nur die Cartons zu Raphael's Teppichen, urtheilt Goethe, hielten den Vergleich aus. Nach einigen Jahren nun kamen sie, die kostbaren Tücher, die ‚Panni arazzi' in Rom an. Briefe bekunden den Eindruck, den ihre Schönheit hervorbrachte. Bekannt aber sind sie auch dann kaum geworden, da sie nur bei großen Festlichkeiten aufgehangen wurden, wo Wenige sie genau betrachten durften. 1527, sieben Jahre nach Raphael's Tode, sind sie geraubt und später erst nach Rom zurückgebracht worden. Unser in Berlin befindliches Exemplar hat gleichfalls viele Schicksale gehabt. Wir lassen die Teppiche auf sich beruhen und halten uns an die Cartons, die aus Flandern nach England gingen und dort wieder zusammengesetzt worden sind.

Sie bieten Scenen aus dem Leben der Apostel Petrus und Paulus. Bei Petrus, so bewegt die Situationen seines Daseins waren, waltet in den dargestellten Lebensmomenten die Ruhe des felsenfesten Mannes vor, auf den die Kirche gegründet war. Paulus dagegen ist ein complicierter Charakter. Schon Masaccio hatte, um Paulus recht menschlich darzustellen, ihm den individuellen Kopf des Bartolo Angiolini verliehen. Wir sahen oben, wie Raphael sich bei Paulus von dem legendaren Elemente allmählich frei macht, bis er beim Paulus der Cartons die Darstellung des Apostels nur auf die Schriften des Neuen Testamentes basierte[1]).

Die Abneigung neuerer Historiker gegen Paulus ist machtlos.

---

[1]) Ich verweise auf Vasari's weitere Bemerkungen in der Vita des Masaccio. Daß Raphael bei Paulus auf Masaccio zurückgegangen sei, bemerkt schon Reynolds.

Immer wird Paulus als die Persönlichkeit dastehen, die uns im Neuen Testamente neben Christus am verständlichsten ist. Johannes und Petrus bewegen sich, verglichen mit Paulus, in allgemeinen Umrissen: Paulus hat im modernen Sinne seine besondere Natur. Er ist nicht ein Fels wie Petrus, sondern die gedankenvolle Gewalt, die Felsen sprengt. Paulus' Briefe nennt Luther in der Vorrede zur ersten Bibelübersetzung die eigentliche Quelle der christlichen Lehre [1]). Paulus zu gestalten, war eine lockende Aufgabe zu Raphael's Zeiten. Sehen wir, wie bei Dürer's Apostelbildern Paulus die erste Stelle einnimmt, eine Gestalt von unbezwinglicher Thatkraft, aber ein älterer Mann, während der alte Petrus weit zurück greisenhaft hinter Johannes steht. Der Unterschied zwischen Dürer und Raphael zeigt sich: Dürer's Phantasie drängt Paulus in die höheren Jahre hinein, während Raphael ihn lieber als Jüngling gäbe. Alles soll jung und elastisch sein bei Raphael. Am jüngsten ist Paulus neben der heiligen Cäcilia von Raphael dargestellt worden, wo der Apostel, in Erinnerung dessen, was er in seiner Fahrt durch den Himmel erlebte, der Musik der Engel lauschend in sich versinkt. Auch beim Paulus der Schule von Athen sind Haar und Bart gelockt und Jugendlichkeit ist über die Gestalt ausgegossen. Auf den Cartons zu den Teppichen tritt er uns als Mann entgegen.

Die Paulus betreffenden sind wie die Scenen eines Dramas, bei dem die Persönlichkeit das Entscheidende bildet [2]).

---

[1]) Diese Vorrede sollte vor keinem Neuen Testamente fehlen.

[2]) Von einem Nachlesen der Vulgata darf bei Raphael gesprochen werden, da die Cartons zu den Teppichen als Darstellung biblischer Ereignisse zum größeren Theile nach dem Wortlaute der Bibel gewählt und neu erfunden wurden. Ueber die Vulgata im Verhältniß zu Raphael vergl. X. Eff. 2. Aufl. S. 398 ff. Die Paulus betreffenden Legenden sind am bequemsten in der Legenda aurea zu lesen.

6.

Erster Carton: Der wunderbare Fischzug.

Der geschichtlichen Folge nach eröffnet die Reihe der Darstellungen der wunderbare Fischzug.

Im fünften Capitel des Lucas-Evangeliums lesen wir: ‚Was geschehen ist, als die Menge auf Jesus eindrängte, das Wort Gottes zu hören, und er am See Genezareth stand. Er sah zwei am See stehende Fahrzeuge. Die Fischer aber waren ausgestiegen und wuschen Netze. Er stieg aber in das Boot, das Simon gehörte, und bat ihn, vom Lande abzustoßen. Und von dem kleinen Schiffe aus belehrte er die Menge. Als er zu Ende war, sagt er zu Simon: ‚fahre tiefer hinaus und wirf die Netze zum Fange aus.‘ ‚Lehrer, sagte dieser, die ganze Nacht sind wir bei der Arbeit gewesen und haben nichts gefangen; auf dein Wort aber werde ich das Netz auswerfen.‘ Darauf umgarnten sie eine so große Menge Fische, daß das Netz zerriß. Und sie winkten ihre Genossen aus dem anderen Schiff herbei, daß sie ihnen hülfen. Und dann füllten sie beide kleine Schiffe derart an, daß sie beinahe untergingen. Da fiel Simon Petrus vor Jesus auf die Knie und rief: gehe heraus aus meinem Kahne, weil ich ein sündiger Mensch bin, Herr. Denn alle, die mit ihm waren, überkam Entsetzen bei dem Fang Fische, und so auch Jakobus und Johannes, die Söhne des Zebedäus, die Simon's Genossen waren. Und Jesus: habe keine Furcht, von jetzt an wirst du Menschen fangen.‘

Wir würden von dem Carton heute sagen, er sei eine Landschaft mit Staffage. Ich hatte bei der den Hintergrund des Sposalizio und der Disputa bildenden weiten Ferne auf etwas hingewiesen, das heute mit ‚Stimmung‘ bezeichnet wird. Von Stimmung sprechen wir, wenn der Anblick eines Gemäldes eine gleichsam aus ihm heraus uns entgegen ertönende Melodie

in uns erweckt. Das beruhigende Gefühl, das die in stillem Reichthume sich erschließende Natur in uns legt, entspricht am meisten dem Begriffe der ‚Stimmung'. Beim Sposalizio macht sie sich beim Ausblicke in die Ferne nur leise jedoch bemerkbar, und auch bei der Disputa ist der Blick in die Weite nur ein hinzutretendes Element. Beim wunderbaren Fischzuge aber beherrscht die Landschaft das Ganze. Und zwar als eine Schönheit, die Raphael im Laufe der Arbeit sich erst erschloß, denn Anfangs hatte er das Ganze anders im Sinne.

Wunderbar ist was Raphael mit der bloßen Zeichnung hier geleistet hat; er läßt den See unter Gewölken sich ausspannen, die in der Ferne sich verlieren und erweckt ein Gefühl von Einsamkeit und Verlassenheit in uns. Wenn wir Abends über ein Feld sehen, in dem wir fremd sind, und ein paar Vögel kommen herangeflogen, bis sie über unser Haupt hinweg in die Gipfel der Bäume sich einsenken, steigen Gedanken an Heimath und an Abende auf, wo man mit den Blicken einmal irgend etwas so suchte, das nirgends zu finden ist. Die Worte kehren uns in die Gedanken zurück: Jeder Vogel hat sein Nest, aber des Menschen Sohn hat nicht, da er sein Haupt hinlege.

In den Fahrzeugen vorn ist Petrus vor Christus anbetend in die Knie gesunken, weil, dem Ueberflusse von Fischen gegenüber, von denen die Kähne bis zum Rande angefüllt sind, in ihm, aus seinem Handwerk als Fischer heraus, das Gefühl mächtig wird, daß eine höhere Macht in Christus wohne, die nicht in Gefahr kommen dürfe. Einer von seinen beiden Genossen ist im Begriffe, wie er zu thun. Die Bemühungen der mit dem Aufziehen der Netze im zweiten Boote beschäftigten Fischer, nur von den Gedanken an das erfüllt, was als Arbeit zu thun ist und wofür sie da sind, haben als Gegensatz hier dieselbe Wirkung wie die von dem Wunder keine Notiz nehmenden Schweizer am Fuße der Treppe auf der Messe von Bolsena.

Christus sitzt auf dem äußersten Ende des Kahnes und redet mit erhobener Hand Petrus an. Ganz vorn zieht der Strand sich hin, mit allerlei Muschelwerk darauf, und mit ein paar Reihern, die ihre Nahrung suchen. Die See spielt in flach gekräuselten Wellen über den Sand zu uns heran.

Was Raphael hier darstellt, enthalten die angeführten Verse des fünften Kapitels; die erste Skizze dagegen zeigt, daß er Anfangs mehr geben wollte, das in weiterem Umfange in seiner Phantasie sich formte. Das den See Genezareth umwohnende Volk war in Aufregung gerathen. Die Leute kamen herbei, um Christus zu sehen. Bald hier, bald dort am Ufer sich zeigend, predigt er, ist er hülfreich und erfüllt mit Hoffnung. Das auf Raphael's erster Skizze sichtbare, am Ufer harrende Volk wird zu einer Gemeinde um die Gestalt Christi. Abermals sehen wir: geistig bewegte Massen waren ein Lieblingsgegenstand für Raphael's schaffende Gedanken. Männer erörtern, was es mit dem neuen Propheten wohl auf sich habe. Der nationale Zug, Christus bürgerlich erst fest unterbringen zu wollen, ehe man als Lehrer und Arzt an ihn glaube, wird von Raphael in ihren Gestalten charakterisirt. Neben diesen sitzen drei Frauen am Ufer. Die eine, wie man die in langes Erwarten des Arztes ergebenen Kranken oft sitzen sieht, hat den Kopf auf die Knie gelegt: da zieht die andere sie an der Schulter empor, weil die Schiffe mit Christus sichtbar werden. Ein kleines Kind deutet mit ausgestrecktem Händchen darauf hin. Die Dritte mit einem Kinde auf dem Arm, das das Köpfchen auf ihre Schulter legt und die Aermchen um ihren Hals schlingt, greift nach dem kleinen tragbaren Wassertönnchen neben sich, um ihm zu trinken zu geben. Auch sie hat die nahenden Schiffe noch nicht bemerkt. Wer die betreffenden Kapitel durchliest, findet die Verse, welche Raphael den Anstoß zu diesen Darstellungen lieferten. Bei der definitiven Fassung der Composition ist das Ufer mit dem Volke dann weit in den Hinter-

grund gebracht worden. Die Menge der Menschen konnte hier breiter noch hervortreten, verfließt aber mit der Landschaft.

Sobald Raphael entschieden war, daß die beiden Kähne mit Petrus und Christus in den Vordergrund gehörten, um die Scene allein hier zu beherrschen, hat er auch den sie besetzt haltenden Fischern eine andere Zusammenstellung gegeben. Bedeutend ist die Aenderung, die er mit dem die Mitte der gesammten Composition haltenden Gehülfen des Petrus vorgenommen hat. Auf der Skizze ist dieser mit einer Ruderstange das Schiffchen lenkende Mann an dem was Petrus thut unbetheiligt: jetzt steht er, Christus zugewandt, sich vorneigend mit sich ausbreitenden Armen hinter Petrus, als wolle auch er in die Knie sinken. Man würde für unmöglich halten, daß die Gestalt in so sprechender Stellung später erst eingefügt worden sei, da sie als von Anfang an unentbehrlich erscheint.

7.

Zweiter Carton: Die Erscheinung Christi am See Genezareth.

Dort die erste, hier die letzte Berufung des Petrus.

Zwischen beiden Ereignissen liegt was der Apostel mit Christus während dessen Laufbahn erlebt hatte. Abermals ist der See Genezareth der Schauplatz. Christus wird nach seinem Tode den Jüngern dort sichtbar. Er richtet an Petrus die drei Fragen und die drei Befehle, von denen, als Wiederholung der ersten Verheißung, die Päpste ihre Herrschaft ableiten.

Raphael's erste Absicht war hier, die Dinge darzustellen wie das Evangelium Johannis sie erzählt. Eine Anzahl Anhänger Christi sind zusammen, Fischer, die ihrem Handwerke nachgehen. Sie fangen nichts. Christus ist plötzlich unter ihnen. Abermals drohen die Netze unter der Fülle der gefangenen Fische zu reißen. Am Ufer dann verlangt Christus nach Speise; Anfangs

wissen sie nicht, daß es Christus sei, dann werden sie es inne[1]). Diesen Augenblick: den Uebergang vom Nichtwissen zum Wissen, hatte Raphael darstellen wollen. Und wiederum hat er seiner Auffassung eine andere Wendung geben müssen.

Die erste Skizze liegt nicht vor, sondern nur Studienblätter, die seine Absicht erkennen lassen. Auf der einen Seite steht Christus, mit nach oben deutender rechter Hand; ihm gegenüber die Jünger, scheu und zusammengedrängt; Petrus, kniend, an ihrer Spitze; hinter ihm Johannes, der anbetend vorgeneigt zu nahen zögert; und hinter Petrus und neben Johannes wagen die andern sich heran, in dem Maaße als sie Christus als das, was er sei, zu erkennen beginnen. Wieder eine Menge, in der ein geistiger Umschwung sich vollzieht! Nichts entsprach Raphael mehr, als Darstellungen solcher Uebergänge, und daß er hier die Dinge zuerst so faßte, und fest war, sie so auszuführen, zeigt eine Rothsteinzeichnung in Windsor. Bereits hatte er, ersehen wir aus diesem herrlichen Blatte, begonnen, die Gestalten nach Maaßgabe des ersten Entwurfes, den er als definitive Form der Composition also ansah, nach der Natur durchzuarbeiten: da — ich nehme an, vom Papste — empfing er die Weisung, die Scene in stricterem Sinne zu einer ‚Berufung Petri' umzugestalten. Der Befehl: ‚weide meine Lämmer' machte nun eine andere Stellung Christi nothwendig. Aus, wie Johannes erzählt, zufällig am See sich zusammenfindenden Anhängern, deren Zahl nicht genannt wird, mußten nun (ohne Judas) elf Apostel werden; aus den Armbewegungen Christi, der vorher Allen zu gleicher Zeit sich zu erkennen gab, mußte ein Hindeuten mit der einen Hand auf die Schafe hinter sich, mit der anderen auf Petrus werden, der zugleich die Schlüssel als Zeichen seiner neuen Würde empfing[2]).

[1]) Die Uebersetzung der Stelle nach der Vulgata a. a. O. S. 406.

[2]) Man sieht, wie auf der Rothsteinskizze von Windsor die Schlüssel

Auf einer späteren Skizze finden wir die Scene in diesem Sinne nun umgestaltet. Immer aber auch hier noch ist Christus so dargestellt, daß er in Kleidung und Auftreten ein Mensch wie die Uebrigen hätte sein können, und wäre Raphael hierbei verblieben, so hätte in der That die scheue Zurückhaltung der Apostel zu den falschen Deutungen neuerer Erklärer kaum führen können. Nun aber wird Raphael genöthigt, Christus das mythisch heldenmäßig Gewaltige noch zu verleihen, in der er nach seinem Tode oft dargestellt wird: mit bloßem muskelvollen Arme und halbnackter breiter Brust, umwallt von einem mit Sternen besäten Gewande. Damit war der ursprüngliche Gedanke ganz fortgenommen. Denn während die Jünger Anfangs zweifelhaft dastanden, getheilt zwischen Schrecken und Sehnsucht, scheinen sie alle nun sich ehrfurchtsvoll zurückzuziehen und nur Johannes wagt, hinter Petrus hervor, Christus näher zu treten. Es kann die Uebrigen nicht mehr Ungewißheit erfüllen, ob die unbekannte Persönlichkeit die sich zu ihnen gefunden hatte und sich als Christus zu erkennen gab, wirklich Christus sei, sondern Scheu und Ehrfurcht, Christus in übermenschlicher Gestalt vor sich zu erblicken, muß nun in ihnen lebendig werden. Henry Smith[1]) hat das vortrefflich dargelegt. Die Apostel wissen nur das Eine jetzt nicht: ob sie Christus als einem wirklichen Menschen oder nur einer als Erscheinung gegenüberstehen die seine Gestalt trägt.

Dubos war der erste, der im vorigen Jahrhundert mit einer falschen, allgemein jedoch angenommenen Deutung kam. Raphael[2]),

nachträglich zugezeichnet worden sind. Ich erinnere an ihren späteren Zusatz auch auf der Befreiung Petri im zweiten vaticanischen Zimmer.

[1]) S. 16.

[2]) Reflexions, I. 94. Dubos muß hier nachgelesen und mit den Neueren und mit Photographien verglichen werden. Dasselbe gilt für seine Erklärungsversuche der Zuhörerstimmungen auf dem Carton der Predigt des Paulus.

behauptet er, ſuche, indem er die Berufung des Petrus darſtelle, in dem Verhalten der übrigen Apoſtel die Gefühle zu verkörpern, welche dieſe unerwartete Bevorzugung in ihnen erweckt. ‚Johannes — fährt Dubos fort, nachdem er mit einigen Worten den in verehrender Dankbarkeit hingeſunkenen Petrus gekennzeichnet hat — Johannes, jung und mit den Bewegungen eines Jünglings, billigt in der ſeinem Alter ſo natürlichen Unbefangenheit die Wahl des Petrus: er ſelbſt würde nicht anders gewählt haben! Die Lebhaftigkeit, mit der er ſeine Meinung zu erkennen giebt, zeigt ſich in der ſich vordrängenden Stellung deutlich genug. Der Apoſtel neben ihm, dem Geſichtsausdrucke und der Haltung nach ein älterer Mann, begnügt ſich, ſeine Beiſtimmung mit einfacherer Hand- und Kopfbewegung zu bezeugen. Am anderen Ende der Gruppe macht ſich ein Mann von, wie ſeine Geſichtsfarbe zeigt, gallichtem, aufgeregten Temperament bemerklich: ſein Bart geht in's Röthliche, die Stirn iſt breit, die Naſe gedrungen und eckig: alles deutet an, daß er ſich mit Gedanken plagt. Verächtlich mit gerunzelter Stirn dreinblickend, daß er die ſeinem Urtheil nach ungerechte Bevorzugung des Petrus erleben muß. Er glaubt, nicht weniger werth zu ſein als die Uebrigen. Ein Anderer neben ihm ringt vergebens nach Faſſung: ein Melancholiker, wie das bleiche, abgemagerte Geſicht, der ſchwarze ſtraffe Bart und die geſammte Haltung verrathen. Mit gekrümmtem Rücken den Kopf vorgeſtreckt, hat er die Augen ſtarr auf Chriſtus gerichtet, dumpfe Eiferſucht verzehrt ihn. Er wird kein Wort verlauten laſſen, niemals aber auch vergeſſen, was er hier mitanſehen muß: Judas! ſo deutlich dargeſtellt als man ihn wiedererkennt, wenn man ihn den leeren Beutel in der Hand am Feigenbaume hängen ſieht.‘ Dubos vergißt, daß Judas ſich vor der Kreuzigung Chriſti längſt aufgehangen hatte, alſo nicht mehr unter den Apoſteln war. Auch hat Raphael, wie ſchon bemerkt worden iſt, ihrer nur elf dargeſtellt. Wie ſehr die Anſchauungen aber auseinandergehen! —: von dieſer ſelben Figur,

die Dubos zum Judas stempelt, sagt Braun, es sei ‚ein schöner, obgleich Judenphysiognomie tragender Apostel mit wallendem Haar und neugierig forschender Gutmüthigkeit'[1]! Einige von den Aposteln, (andere jedoch als Dubos nennt) werden von Braun für neidisch und eifersüchtig erklärt.

Dubos' Voraussetzung aber, Raphael habe die Apostel als im Widerspruch oder auch nur in der Kritik der Erhöhung, die Petrus zutheil ward, befangen dargestellt, ist unannehmbar. Wie sollte er auf eine so verschrobene Interpretation der Erzählung des Johannes verfallen sein, und wie würde ein Papst dergleichen geduldet haben? Dubos' Erklärungsversuch war eine geistreiche Idee, wie sie auch Voltaire hätte vorbringen können. Dubos' Beobachtungen treffen im Einzelnen auch nicht zu. Die beiden Apostel, denen er so scharfe Gefühle von den Stirnen liest, verhalten sich nicht anders als die übrigen: sie nehmen mit einer gewissen Energie ihre Fassungskraft zusammen, ob Christus wirklich dastehe oder ob es nur ein ihnen vor den wachenden Augen aufsteigendes Traumbild sei. Ihr Verhalten ist auf der ersten Rothsteinskizze überzeugend einfach zum Ausdruck gebracht worden. Hier nämlich, da die Gewänder den Gestalten noch fehlen, werden die Handbewegungen sichtbarer und machen den Ausdruck des Geistigen deutlicher.

8.

Dritter Carton: Die Heilung des Lahmen.

Das dritte Kapitel der Apostelgeschichte erzählt, wie Petrus den Lahmen heilt[2]).

[1]) Braun, Raphael und seine Werke, 1819, S. 167. Es ist bei Raphael durchaus nöthig, die Deutungen und Beschreibungen Anderer zu studieren und sich darüber klar zu werden, wieweit sie begründet sind. Hierfür liefert erst jetzt die Photographie ausreichendes Material.

[2]) Uebersetzung der Vulgata. Zehn Eff., 2. Aufl., (1883) S. 411 ff.

‚Petrus aber und Johannes stiegen zum Tempel hinauf in der neunten Stunde des Gebetes. Und ein Mann, der hinkend war vom Mutterleibe an, wurde von Trägern getragen, den setzten sie täglich an die Thüre des Tempels, die ‚die Schöne' genannt wird, damit er von den in den Tempel Hineingehenden ein Almosen erbäte. Dieser, als er Petrus und Johannes gesehen hatte, die in den Tempel einzutreten im Begriff waren, bat sie, ihm ein Almosen zu reichen. Petrus aber mit Johannes ihn betrachtend sagte: blicke uns an. Aber jener sah zu ihnen hin, in der Hoffnung etwas zu bekommen. Petrus aber sagte: Silber und Gold fehlt mir, aber was ich habe, dies gebe ich dir: im Namen Jesu Christi erhebe dich und gehe umher! Und indem er seine rechte Hand ergriff, hob er ihn auf und sofort wurden seine Füße und Sohlen fest. Und aufspringend stand er und ging umher und trat mit ihnen in den Tempel ein, umhergehend, springend und Gott lobend. Und alles Volk sah ihn umhergehen und Gott loben.'

Die ersten beiden besprochenen Cartons waren Raphael's Eigenthum: bei der Heilung des Lahmen aber ist er abhängig von dem Meister, dem wir ihn nicht bloß hier verpflichtet sehen. Raphael kannte Albrecht Dürer's Stiche und Holzschnitte genau. Jenes von Vasari bei der ‚Vertreibung des Heliodor' lobend hervorgehobene Motiv des Mannes, der den Arm um eine Säule schlingt, hatte Raphael in Dürer's ‚Leben der Maria' gesehen. Ebendaher ist der eine kandelabertragende dienende Knabe bei der ‚Taufe Constantin's' genommen, die nach Raphael's Tode im Saale des Constantin von Giulio Romano nach seiner Zeichnung gemalt wurde. Und ferner, die vierte Wand der Camera della Segnatura mit den drei Darstellungen der Jurisprudenz sollte Anfangs eine, später aufgegebene, Symbolisirung der göttlichen Gerechtigkeit tragen, die auf einer getuschten Zeichnung (des Louvre) erhalten blieb, und auf der wir um die Fenster-

öffnung herum eine einheitliche Composition sehen: Gottvater die Posaunen an die Engel vertheilend, mit deren Getön die furchtbaren Zerstörungsscenen der Apokalypse ihren Anfang nehmen. Auch diese Scene ist von Raphael übernommen worden, wie Dürer sie in seinen Holzschnitten zur Offenbarung gezeichnet hatte. Als Raphael an den Teppichen arbeitete, standen er und Dürer in Verkehr und schickten einander von ihren Arbeiten zu[1]). Das war 1515. Mit dem Datum 1513 aber sind eine Anzahl Blätter in Dürer's kleiner gestochener Passion versehen und unter ihnen finden wir das Vorbild zu Raphael's Heilung des Lahmen[2]).

Raphael hat auf dem Carton der Heilung des Lahmen zeitlich getrennte Momente verschmolzen. Der Schauplatz ist erfüllt von Säulenreihen, die aus der Tiefe sich uns entgegen entfalten. Zwischen ihnen sieht man links hinten die freie Luft durchleuchten, rechts aber durch sie tief in den Tempel hinein: die Scene kann den Eingang des Tempels, oder auch die Halle Salomon's bedeuten. Die uns entgegenlaufenden mittleren Säulenreihen stoßen mit den vordersten Säulen vorn an den Rand der Darstellung und trennen was zwischen ihnen geschieht als eine Scene für sich vom Uebrigen rechts und links. Zwischen den beiden mittleren Säulen vollzieht sich das Wunder als in einer besonders eingerahmten Mitte. Die beiden anderen Theile der Composition

[1]) Das von Vasari beschriebene eigene Porträt, das Dürer Raphael damals schickte, ist verloren; die Handzeichnung, die Raphael Dürer zusandte, mit dem alten Vermerke darauf, daß sie von Raphael ihm zugekommen sei, besitzen wir noch: zwei männliche Gestalten, Actstudien in Rothstein zu einem Gemälde, das nie zur Ausführung gekommen ist, einem Repräsentationsbilde: die Ertheilung des Gonfalonariates der Kirche an Giuliano dei Medici. Die Rothsteinskizze zum Ganzen ist auf der Ambrosiana.

[2]) Raphael hat nur den Gedanken in sich aufgenommen und aus eigener Phantasie neu reproducirt.

rechts und links sind vom Gewühle des Volkes erfüllt. Raphael hat dessen Staunen als ein Doppeltes dargestellt: hier die Erwartung des Wunders vor seiner Vollendung, und dort die Erregung nachdem es vollbracht ist. Wie bei der Messe von Bolsena, wo, während oben das Wunder erst geschieht, das Volk unten an der Treppe sich schon davon erzählt, oder wie bei der Befreiung Petri, wo oben Petrus noch in Banden schlafend daliegt und unten links die Soldaten durch die Nachricht seiner Flucht aufgestört werden. Nicht also, wie die Apostelgeschichte berichtet, ‚vor der Thüre des Tempels', sondern in dessen Innern, und nicht einsam, sondern umgeben vom Gedränge des Volkes läßt Raphael die Apostel den Lahmen heilen. Und nicht bloß ein Lahmer oder Hinkender, sondern ein Krüppel, dessen Glieder ganz in einander verwachsen sind, wird von Petrus an der aufgestreckten Hand emporgehoben. Man glaubt mitzuerleben, wie ein Dehnen und Krachen in den Gliedmaaßen geschieht, wie die verschränkten Beine sich, auseinandergreifend, plötzlich strecken, man sieht, wie das halb zum Thier gewordene arme Geschöpf zum Apostel aufblickend mit seinen Augen die Funken eines neuen geistigen Daseins auffängt. Zu beiden Seiten sind Kommende und Gehende dargestellt — solche, die nichts wissen von dem was geschieht; solche, die nur einen neugierigen Blick dafür haben —: dicht um die Apostel erst in sprachloser Neugier diejenigen, welche den übernatürlichen Einfluß zu begreifen beginnen, der vor ihnen sein Werk thut. Links ein nackter Knabe, sich vergeblich bemühend, den auf den Stab mit dem Kinn gestützt stehenden, im Erstaunen wie festgewurzelten Alten am Gürtel fortzuziehen. Von der rechten Seite dagegen auf den Knien mühsam sich heranschiebend ein zweiter Krüppel, der häßlich, aber mit einem durchdringenden Blicke unbegrenzten Vertrauens, wie ein Hund der still einen Bissen erwartet, seine Heilung mit den Augen gleichsam herbeifleht. Von großer Schönheit, tiefer zwischen den Säulen, die junge Frau mit dem

Kinde an der Bruſt, das ſie, hinüberblickend nach dem was vorgeht, für den Augenblick ganz zu vergeſſen ſcheint. Von gleicher Schönheit, auf der anderen Seite, ein nackter laufender Knabe, einen Stab über der Schulter, von deſſen Ende ein paar mit den Füßen angebundene Tauben herabhängen. Die geſammte Menſchenmenge von der Unruhe belebt, die das in den Kirchen aus- und einſtrömende Volk der Beobachtung bietet. Und die Säulen ſelber, mit den in ſchwülſtiger Maſſe gewundenen, von Cannelirungen und von Basreliefs abwechſelnd bedeckten mächtigen Schäften, deuten die ornamentale Ueberladung an, mit der Kirchen innen beſchwert zu werden pflegen. Petrus ſteht, zwiſchen den Mittelſäulen, dem auf dem Boden hockenden Krüppel im Profil zugewandt. Seine Stellung erinnert an Michelangelo's Freske in der ſiſtiniſchen Capelle, wie Gottvaters der aus Adam's Seite hervorſteigenden Eva gegenüberſteht. Doch hat Petrus nicht das Haupt vorgeneigt, wie Gottvater dort, ſondern beugt von ſeinem ſtarren Nacken das Antlitz nur ein wenig herab. Seine uns näherliegende linke Hand iſt erhoben, als wolle er mit ihr dem Krüppel den Weg, ſich emporzuheben, andeuten; mit der Rechten hat er des armen Mannes Linke gefaßt: man ſieht deſſen geſtrafftem Arme an, wie unwiderſtehlich kraftvoll der Apoſtel ihn aus innerer Gewalt emporreißt. Hinter beiden und zwiſchen ihnen ſichtbar ſteht Johannes. Seine auf den Krüppel herabweiſende Hand ſcheint dem ſich zudrängenden Volke zu ſagen, in weſſen Namen das Wunder vollbracht werde.

Auch von Dürer war auf ſeiner figurenarmen Compoſition eine Reihe dieſer Momente vereinigt worden. Er hatte denjenigen als den hauptſächlichſten gewählt, wo Petrus dem Lahmen die Hand abwärts zuſtreckt, während der erbarmungswürdige Menſch die ſeinige, abgemagert und wie alle ſeine Gliedmaaßen von Krankheit verzerrt, vergebens zu erheben ſucht. Hinter Petrus ſteht Johannes, in rings emporgelocktem üppigem Haar — daher

das lang herabwallend lockige Haar des Johannes bei Raphael — um beide her einige alte Männer. Auch Petrus ist alt, mit kahler Stirn und Schädel, während Raphael Petrus' Haupt mit dichtem, kurzanliegendem Haar bedeckt hat, das einen Mann im kräftigsten Alter bekundet. Weiter vergleichend bemerken wir, daß dieser Haarwuchs weder mit dem Haarwuchse stimme, den Raphael Petrus beim wunderthätigen Fischzug gab, noch wiederum dem gleiche, mit dem Petrus beim Tode des Ananias auftritt. Raphael schafft die Apostel jedesmal, wo er sie anbringt, von neuem. Man sollte beinahe denken, es sei bei den Aposteln und bei den Marien Bedingung gewesen, daß keine Darstellung der anderen gleiche.

9.

Vierter Carton: Der Tod des Ananias.

Der Carton, auf dem das Dramatische am reinsten durchgeführt wurde, ist der Tod des Ananias.

Raphael zeigt einen Abschnitt des frühesten christlichen Gemeindelebens. Die Reichen legen ihr Geld den Aposteln zu Füßen, den Hilfsbedürftigen wird es ausgetheilt. Sapphira zählt das von Ananias der Gemeinde vorenthaltene Geld heimlich sich selber in die Hand. Die Apostel in der Mitte dieses Verkehrs, sind durch einfache Schranken, zu denen Stufen aufführen, als regierendes Collegium abgeschlossen; Petrus und Paulus nehmen, breit uns zugewandt, nebeneinanderstehend die Mitte ein[1]). Petrus, am

[1]) Der zweite Apostel neben Petrus scheint Paulus zu sein, der genau die Mitte der Composition innehält, und auch für Petrus angesehen werden könnte. Um jeden Zweifel zu vermeiden, läßt Raphael den einen der Beiden, welche zu dem gestürzten Ananias sich herabbeugen, mit der Hand auf Petrus deuten. Man bemerke, wie Paulus und Petrus hier das Motiv der Mittelfiguren der Schule von Athen in höchster Ausbildung wiederholen. Vielleicht ist diese Aehn-

meisten vortretend, redet mit erhobener Hand in schrecklicher Stimme Ananias an, der durch seinen Sturz Entsetzen um sich her verbreitet. Auch hier drei Theile der Handlung, aber nicht räumlich einander gleichgestellt, sondern es spielt das Zutragen und Inempfangnehmen des Geldes und der Gaben rechts und links im Hintergrunde, während das Zusammenbrechen des Ananias und das Erschrecken der Anderen den Vordergrund der Breite nach füllt; die Apostel ragen in der Mitte darüber hinaus. Alles theatralisch wirkend wie die Hauptscene einer Tragödie. Unter den figurenreicheren Compositionen Raphael's eine seiner höchsten Leistungen.

‚Dieses Bild, sagt Goethe, steht als ein ewiges Problem vor uns da, welches wir immer mehr bewundern, je mehr uns dessen Auflösung möglich und klar wird. Die Vergleichung des Marcantonischen Kupfers, nach einer gleich großen Zeichnung Raphael's, und des größeren (Kupfers) von Dorigny, nach dem Carton, führt uns abermals in die Tiefe der Betrachtung, mit welcher Weisheit ein solches Talent bei einer zweiten Behandlung derselben Composition Veränderungen und Steigerungen zu bewirken gewußt hat. Bekennen wir gern, daß ein solches Studium uns zu den schönsten Freuden eines langen Lebens gedient hat.'

So Goethe als er 1817 die Briefe seiner längstvergangenen

---

lichkeit der Grund, warum auf dem Stiche der Schule von Athen von 1617 die beiden Gestalten zu Petrus und Paulus gemacht worden sind. Von den individualisirend durchgeführten übrigen Aposteln stimmt keiner hier mit denen überein, die wir auf der Berufung des Petrus sehen. Nur Johannes, der vorderste von den beiden, die links über die Schranken herab Gaben empfangen und vertheilen, ist, wie auch sonst, an den langherabhängenden Locken und der Bartlosigkeit kenntlich. Goethe über die Composition, Ital. R. II, 5. 56. (Ausg. v. 1840.) Ueber das Verhältniß zu der in Marcanton's Stiche erhaltenen Skizze vergl. Zehn Eff. 2. Aufl., S. 413.

Italiänischen Zeit herausgab. Gerade dreihundert Jahre nach der Entstehung der Cartons. Was in Goethe's Buche über Raphael gesagt wird, übertrifft Alles was Andere ausgesprochen haben.

10.

Fünfter Carton: Die Erblindung des Elymas.

Aus dem Leben des Paulus empfangen wir zuerst seine Bekehrung: den Sturz vor Damaskus. Diese Composition ist nur auf dem Teppiche erhalten und enthält nichts zur Beschreibung Reizendes[1]). Drei Cartons besitzen wir von Paulus: die Erblindung des Elymas, das Opfer von Lystra und die Predigt zu Athen.

Henry Smith möchte in seiner schönen kleinen Schrift über die Cartons die Erblindung des Elymas lieber die Bekehrung des Sergius benennen, denn daß Raphael sie selbst so nannte, zeigt die unter des Proconsuls Sitze angebrachte Inschrift[2]). Als der Inhalt der Darstellung springt trotzdem das Erblinden des Elymas hervor, das mit staunenerregender Realität zur Anschauung gebracht wird. Es handelt sich um einen mit modernen Mitteln erlangten Effect. Vergleichen wir Raphael's Gemälde sonst mit den dafür gezeichneten Naturstudien, so zeigt sich, wie er diesen bei ihrer Benutzung gleichsam den Naturgeruch nahm, den unmittelbar nach dem Leben gemachte Zeichnungen großer Künstler stets haben; bei der Erblindung des Elymas aber scheint er die rohe Natur, unabgeschwächt wie er sie fand, auf den Carton gebracht zu haben. Beim Tode des Ananias war durch wohlvertheilte Schatten und Lichtmassen den Gestalten ein idealer Schein

[1]) Und war vielleicht von Raphael's Hand auch nicht vorhanden. Für die Steinigung des Stephanus habe ich das gleiche Bedenken ausgesprochen a. a. O. S. 414.

[2]) L. Sergius Paullus Asiae Procons. christianam fidem amplectitur Pauli predicatione.

über das Naturstudium hinaus verliehen worden: bei der Erblindung des Elymas geht diese künstlerische Modellirung fast verloren, denn in der unruhigen Mischung von Hell und Dunkel, wie Tageslicht die Dinge zeigt, stehen sie da. Ein Schein gewöhnlicher Wirklichkeit liegt auf dem Ganzen, der an Photographien erinnert. Sprechend sind die Handstellungen, und deshalb besonders stark hervortretend, weil jede Figur ihre Hände gebraucht; Elymas am meisten, der Paulus' Predigt unterbrechen wollte und, von Dunkelheit plötzlich umfangen, mit auseinanderstrebenden Fingern wie mit gewaltigen Fühlhörnern tastend, man möchte sagen, zitternd die Arme in die leere Luft vorstreckt. Ohne sich in Gruppen zu scheiden, drängen die Anderen zu diesem erregenden Schauspiel heran. Lictoren und Gefolge halten die zu der Erhöhung, auf der des Proconsuls Sessel steht, führenden Stufen besetzt. Mit lebhaften Gesten legen sie den Anhängern des falschen Propheten die Folgerungen dar, die aus dessen plötzlicher Erblindung ihnen sich ergeben. Wir fühlen, wie der Beredsamkeit des Paulus durch diese unerwartete Wendung der Dinge plötzliche Macht zuwächst.

Auf allen Cartons giebt Raphael Darstellungen gespannter Situationen, wo ein Wort eine Entscheidung herbeiführt. Das Resultat der Lebenserfahrung Raphael's scheint gewesen zu sein, daß dem im rechten Momente ausgesprochenen Worte die die Menschheit vorwärtsbewegende Kraft innewohne. Raphael's Zeiten waren darin verschieden von der unseren, daß uns die fruchtbaren Gedanken meist gedruckt zugetragen werden. Denn es wirkt auch das Gesprochene bei uns heute oft als werde es von unsichtbaren Blättern abgelesen, während die Schriften Luther's, gleich den Episteln des Paulus, wie lebendige Sprache uns anmuthen. Das Emporkommen der katholischen Kirche beruhte auf dem mündlich Weitergegebenen. Die Compositionen, in denen Raphael Paulus verherrlicht, zeigen ihn als Prediger: darin kann er sich nicht genugthun.

11.

Sechster Carton: Das Opfer von Lystra.

Für das Opfer von Lystra hat Raphael antike Basreliefs gebraucht, die heute noch in Rom sichtbar sind. Von rechts her kommen die Priester inmitten des nachdrängenden Volkes mit dem Opferthiere heran. Der Eifrigste im Strome der Menschen ist der mit erhobenen Händen anbetend einhergehende geheilte Krüppel; neben ihm, sich tiefgebeugt an ihn herandrängend, ein Alter, ein Arzt wie es scheint, der mit der Hand das geheilte Bein betastet. Unbeschreiblich ist die Kunst, mit der Raphael das häßliche, dumme Gesicht des plötzlich von allem Leiden befreiten armen Menschen durch Glück und Dankbarkeit vergeistigt. Vor dem Tempel, auf dessen Stufen links Paulus und Barnabas stehen, hat der Zug Halt gemacht, ein kleiner Altar ist aufgestellt worden mit dienenden Knaben dabei, von denen einer flötet, während der andere ein Kästchen trägt. Von den beiden Schlächtern des Opferthieres — gewaltige nackte Oberkörper und nackte starkgemuskelte Arme — drückt der eine, vorn kniend, dem Stier das Haupt zu Boden, während er ihm zugleich beruhigend spielend in's Maul greift; auf der uns abgewandten Seite des Stieres steht mit geschwungener Axt der andere und will den Schlag eben auf die Stirn niedersausen lassen. Aber Paulus zerreißt zornig seine Gewänder und ein aus der Menge sich vordrängender Jüngling verhindert mit weitvorgestreckter Hand den ausholenden Arm des Priesters am Zuschlagen. Wir fühlen: ein paar Augenblicke weiter und der Apostel selbst hätte dem ihm und seinem Begleiter geltenden Opfer Einhalt gethan. Dadurch, daß Raphael den Moment darstellt, wo Paulus durch seine Bewegung den Einspruch, den er erheben will, nur erst vorbereitet, schafft er sich die Möglichkeit, die Opferhandlung ungestört vor uns auszubreiten. Und wie einfach erinnert er durch die im Hintergrunde

aufgestellte Mercurstatue daran, daß die Einwohner von Lystra Paulus für Mercur halten.

Wir werden ihn ebenso natürlich auf dem folgenden Carton daran erinnern sehen, daß das Geschehende auf dem Forum von Athen vor sich gehe: er läßt unter den den atheniſchen Marktplatz umgrenzenden Gebäuden links in mächtiger Architektur das das römiſche Forum abſchließende Coloſſeum aufſteigen, denn der Areopag wird von der Vulgata ‚das Forum von Athen' genannt.

12.

Siebenter Carton: Paulus als Prediger in Athen.

Hier alſo nun die Predigt Pauli zu Athen noch einmal. Die Stelle iſt oben mitgetheilt worden. Gewaltiger als hier hat Raphael Paulus nie gezeigt. Eindringlicher iſt Predigen nie dargeſtellt worden. Paulus ganze Rede glauben wir zu empfangen bis zur leidenſchaftlichen Steigerung ihres Abſchluſſes. Das Verhalten der Zuſchauer ſpiegelt den Eindruck ſeiner Gedanken wieder.

Raphael faßt die Dinge anders als auf der Schule von Athen, wo ſie ausgedehnter, epiſcher und mehr ſymboliſch gegeben wurden. Für die Wand der Camera della Segnatura bedurfte es der großen Gegenſätze des griechiſchen Geiſteslebens, dem Paulus die Gründe entnahm, mit denen er ſeine neue Lehre entwickelte. In umfangreichen Gruppen hatte Raphael dort die Vertreter der geiſtigen Arbeit des Alterthums gegliedert und mitten hinein Paulus geſtellt, als den einen Mann, der die Macht der griechiſchen Welt zu bekämpfen allein ſich aufgemacht hatte. Auf dem Carton wird das nicht angerührt: Raphael hat das Verhalten nur derer darſtellen wollen, die, wie es im 17. Kapitel heißt, mit dem Entſchluſſe fortgingen, ſie wollten noch einmal von dieſen Dingen hören. In der Camera della Segnatura war der Zwieſpalt des Auditoriums

charakerisiert: auf der linken Seite oben winken die Einen, man möge kommen und hören, auf der rechten machen die Andern sich unbefriedigt davon. Wir sehen wie der Eine die Stufen emporsteigt, während der Andere herabkommt. Auf dem Carton halten sie Alle still, jeder paßt in seiner Weise auf: die verschiedenen Arten des Verständnisses vom scharfen, skeptischen Auffangenwollen jedes Wortes, das sich in der äußersten Figur links ausprägt, bis zur rückhaltslosen begeisterten Hingabe der beiden letzten Gestalten rechter Hand, ist den einzelnen Figuren aus der Seele zu lesen. Freilich, so wenig man im Leben den Leuten auf der Straße die Gedanken absehen kann, ist dies Gemälden gegenüber möglich. Gewisse geistige Richtungen jedoch prägen im Auftreten und Mienenspiel der Menschen sich aus und werden danach auch in Kunstwerke übertragen. Allerdings, nur bis zu einer bestimmten Grenze wird das möglich sein und auch die Darstellung bestimmter Gedankenbewegung in der Absicht der Künstler liegen. Sobald es sich nicht um ganz einfache, sondern um complicirtere Gefühle handelt, empfinden wir zuweilen wohl, was der Künstler vielleicht geben wollte, beweisen jedoch läßt sich nichts.

Raphael aber kennt die Grenze und giebt das Geschehende sehr einfach. Und so hat er bei dem mit erhobenen Händen dastehenden Paulus sowohl dessen eignes Gefühl, wie auch das, das er in seine Hörer einströmen läßt, sichtbar werden lassen. Das säulenfeste Dastehen des Paulus. Die in der gesteigerten Energie der Predigt mit gespreizten Fingern zitternd sich aufreckenden Hände. Die sich vordrängende Stirn, als wolle sie unmittelbar ihre Gedanken abgeben.

Und in den Zuschauern bemerken wir das Vertretensein aller Altersstufen. Immer beutet Raphael diesen natürlichen und schönen Gegensatz aus, um seine Darstellungen allen Altersstufen lieb und verständlich zu machen. —

Wir werden sehen, wie im vorigen Jahrhundert erst durch Dorigny's Kupferstiche Raphael's Compositionen für die Teppiche den Rang empfingen, der innerhalb der Weltgeschichte ihnen zukommt.

Einstweilen wurden sie, einer nach dem anderen, wie Raphael sie ablieferte, nach den Niederlanden geschickt, um dort erst die volle Farbenwirkung zu empfangen. Da die Farben heute — wie sich in Berlin sogut als in Rom beobachten läßt — sehr ungleich verschossen sind, kann man ihre einstige Wirkung nicht mehr beurtheilen. Einige Farben haben sich grell erhalten, andere sind ausgeblaßt. Die Umrisse haben ihre Schärfe verloren weil das Gewebe sich verzog. Einige der am besten erhaltenen Stellen zeigen, daß man möglichst bunte und leuchtende Farben wählte.

Als Raphael in Rom die niederländische Arbeit sah, muß es ein seltsames Wiedersehen gewesen sein. Niemand wird den Arazzi den Anspruch auf hohen Kunstwerth streitig gemacht haben, für die niederländischen Weber jedoch, die sie so prächtig herzustellen hatten, war die vollendete Wiedergabe dessen, was sie geistig enthielten, gewiß nicht der leitende Gedanke. Lassen schon die Arbeiten, die Raphael's Schüler nach seinen Zeichnungen unter seinen Augen in seinem Atelier auszuführen hatten, sofort erkennen, daß er selber das beste Theil daran nicht gethan habe, wieviel mehr mußte dies bei den Teppichen hier der Fall sein. Heute enthalten sie auch auf den besseren Stellen keine Linie, die sie neben Raphaels eigenhändigen Cartons aufkommen ließen. Die feinen Accente, die Raphael in die Antlitze gelegt hatte, waren den fremden Arbeitern unverständlich, welche damals noch im Naturalismus ihrer einheimischen Schule drinsteckten. Erst in der Mitte der zwanziger Jahre des Cinquecento ging den Niederländern (nicht zu ihrem Vortheil) die italiänische Kunst auf und es beginnt die kahle Nachahmung der Manier Michelangelo's, die auch auf Rubens entscheidenden Einfluß gehabt hat.

Bei den Cartons hat Raphael sich von seinen Schülern helfen lassen, dennoch erscheinen sie heute so sehr als sein Werk, daß man für jeden Strich seine Hand beanspruchen möchte.

Wir dürfen sagen, was würde Rom sein, wenn Lionardo sein Abendmahl, statt es für das seiner Zeit kaum zugängliche Speisezimmer eines Klosters in Mailand zu malen, in Rom ausgeführt hätte (vielleicht da, wo Perugino's Abendmahl in der Sistina heute wohlerhalten sichtbar ist). Und so dürfen wir auch sagen: was würde Rom gewonnen haben, wenn Raphael die Cartons an der Stelle mit eigner Hand in Fresco hätte ausführen dürfen, wo heute an hohen Festtagen die durch das veraltete Gewebe verzerrten Teppiche aufgehängt werden.

Sechstes Kapitel.

Die Sixtinische Madonna.

Maria. — Die vorrömischen Madonnen Raphael's. — Die römischen Madonnen. — Die Madonna in Dresden.

1.

Maria.

Madonnenbilder bedurfte man in Italien. Ich weiß nicht, wie es jetzt dort steht: als ich zuerst in das Land kam, hatte, soweit meine Blicke reichten, jedes Haus seine Madonna, jedes Zimmer beinahe die seinige und jedes Kind eine Madonna über seinem Bettchen. Die unzähligen Kirchen und Capellen, mochten sie geweiht sein welchem Heiligen sie wollten, hatten ihre Madonnenaltäre mit Bildern. Wenn ich in dem noch päpstlichen Rom Nachts nach Hause kam, war es todtenstill und dunkel in den Straßen und Gassen, vor den Madonnenbildern an vielen Ecken aber flackerten die Lämpchen. In Raphael's väterlichem Hause in Urbino finden wir eine Madonna auf die Wand eines Zimmers gemalt: seine Mutter soll es sein, er selber das Christkind, und in der Stube sei er auf die Welt gekommen. Die frühesten Sachen, die Raphael selbst zugeschrieben werden, sind Madonnen, und neben seinem Grabe im Pantheon steht eine Madonna auf dem Altar. Denn auch die Männer konnten ihrer nicht entbehren. Ohne die Fürbitte dieser Frau schien keine Vergebung und Seligkeit erreichbar. Die in den ältesten Zeiten der Kirche starre, dann majestätische, dann hoheitsvolle, dann ruhige Himmelskönigin wurde

zur lieblichen, zärtlichen, trauernden, verzweifelnden Mutter. Jeder Moment jungfräulicher und mütterlicher Schönheit fand in Maria ihr Spiegelbild. Alles was eine Mutter erfreuen und ihr Schmerz bereiten kann, wurde ihr angedichtet: die sieben Freuden und die sieben Schmerzen der Maria. Das Leben der Maria ist der Inbegriff des Frauenlebens. Ihres stillen, verschlossenen Daseins bei den romanischen und orientalischen Völkern. Die Deutsche Maria ist schon eine andere.

Trotz der unendlichen Vorbilder durfte jeder neue Künstler eine neue Maria erfinden und empfinden, wie jeder neue Mensch den urewigen Umfang menschlicher Gefühle an sich selbst zu erproben und sie zum erstenmale durchzumachen hat. Das ist nicht confessionell, sondern menschlich. Wir verstehen historisch die Härte, mit der Luther sich einst gegen den Mariendienst aussprach, der allen Gottesdienst seiner Zeit überwuchert hatte. Verstehen auch, warum Dürer, der die Marienlegende mit seinen schönsten Erfindungen verherrlichte, in den zwanziger Jahren seines Jahrhunderts, als Luther auftrat, keine Madonnen mehr malte. Heute aber sind diese Gegensätze verschwunden. Wir begegnen Raphael's Madonnen an den Wänden der Stuben in evangelischen Häusern wie in katholischen. Aus Amerika wurde mir geschrieben, es sei keine Familie dort, in der die Sistinische Madonna nicht zu finden sei.

Durch die Legende war Maria's Leben von uralten Zeiten her in nicht zählbare Scenen inneren und äußeren Lebens ausgedehnt worden. Lehner's schönes Buch über die Marienlegenden ist bekannt. Immer duldet Maria, hilft sie, rettet sie. Sie wendet das Böse zum Guten. Was jedes Kind vertrauensvoll von seiner Mutter verlangt, darf Jeder von ihr verlangen als ob er wieder ein Kind geworden sei. Die menschlich am meisten rührende Madonna, die ich kenne, ist die Murillo's in Dresden. Für Raphael's Sistinische Madonna habe ich kein Beiwort.

2.

Raphael's vorrömiſche Madonnen.

Unter ‚Madonna' wird in der Kunſt Maria allein, oder Maria mit dem Kinde, oder mit beiden Kindern, verſtanden; auch Joſeph und Anna und Heilige ſind dabei. Bei Darſtellungen dieſer Art braucht die Madonna nicht immer die Hauptperſon zu ſein, ſondern das Kind bildet die Mitte. In dieſem Sinne haben wir figurenreiche Madonnenbilder, die nicht bloß thronende Ruhe, ſondern Handlung darſtellen. Und zwar ſcheinbare oder wirkliche Handlung. Für einige Madonnen Raphael's iſt dies zu beachten.

Vaſari erzählt und ein Brief Raphael's beſtätigt, daß Raphael in ſeiner Jugend Madonnen für die herzoglichen Damen von Urbino malte. Als das älteſte dieſer Madonnenbilder gilt die miniaturhaft fein ausgeführte Madonna Staffa Conneſtabile, ſo genannt nach der Familie, die ſie in Perugia bis in die Mitte unſeres Jahrhunderts beſaß, wo ſie dann aus ihrem Palaſte für viel Geld nach Petersburg verkauft wurde. In Perugia hatte ſie ihr altes Quattrocento-Originalrähmchen noch. Iſt ſie von Raphael? Wer ſie beſitzt, wird es ſicherlich glauben. In Berlin haben wir eine Federzeichnung dafür in gleicher Größe, die darin vom Gemälde unterſchieden iſt, daß die Madonna ſtatt eines offenen Buches die volle runde Frucht einer Granate in der Hand hat. Granaten in Händen von Frauen ſind uralter Herkunft. Als das Gemälde in Rußland vom Holz auf Leinwand übertragen wurde, kam zum Vorſchein, daß auch hier urſprünglich eine Granate hatte gemalt werden ſollen. Ich habe dem Ankaufe der Berliner Zeichnung ſelber zugeſtimmt, auch denen ſpäter widerſprochen, die ſie Perugino zuſchreiben wollten, darf ſie aber kaum noch für Raphael's Werk halten. Auch unſere kleine Madonna mit den Heiligen Franciscus und Hieronymus zur Rechten und Linken, dies entzückende Bildchen, berühmt auch dadurch, daß über ihm, ehe es

gereinigt wurde, noch der goldblonde ursprüngliche Firniß lag, scheint wohl von Perugino zu stammen. Und ebenso die Madonna Terranuova in Berlin, die an Werth dadurch nicht verliert, daß ihr Raphael's Name genommen wird. Solche Beraubungen haben nichts Tragisches. Unter Friedrich Wilhelm IV. erschien ein zum Theil ruinirtes Temperagemälde in Berlin, dem als ‚Raphael Ancajani' ein besonderes Zimmer im Museum eingeräumt wurde, wo diese ‚Anbetung des Kindes' einen herrlichen geschnitzten Rahmen erhielt und von zahlreichen Besuchern mit Andacht bewundert wurde. Ich weiß nicht, wohin das Gemälde heute verschwunden ist, habe es auch nie für ein Werk Raphael's angesehen. Aber es ist eine schöne liebenswürdige Arbeit, an der man seine Freude hat. Dergleichen Irrthümer und Umkehr von Meinungen ereignen sich öfter. Wer die heute im Vatican stehende Himmelfahrt der Maria gemalt haben könne, weiß man nicht. Vasari zögert, sie Raphael zuzuschreiben. In seltsamer Weise sehen wir Raphael in Verbindung mit diesem Werke. Ich wiederhole was vorn bereits gesagt worden ist: es giebt eine Anzahl Zeichnungen zu einzelnen Figuren dieses Gemäldes, die meinem Gefühle nach unzweifelhaft von ihm herstammen, Naturstudien, die, geistreich und frei und für das Auge eine Freude, mit dem Silberstifte ausgeführt worden sind. Es müßte jedoch als ein unerklärlicher Rückschritt angesehen werden, wenn gerade auf diese Zeichnungen hin das Gemälde, das im Vatican steht, von Raphael hergestellt worden wäre.

Die schlanke, mit dem Haupte sanft geneigte Madonna auf dem Sposalizio ordnet sich mit ihrer Erscheinung in die gesammte Composition ein. Ihre Aufgabe ist, nicht nur uns den lieblichen Eindruck eines jungen Mädchens zu machen, das zugleich nun eine junge Frau ist, sondern sie hat künstlerisch auch einen Gegensatz Joseph gegenüber zu bilden. Das Sposalizio ist eher ein Charakterbild als ein Andachtsbild. Die Madonna von Perugia dagegen

hatte nicht die Aufgabe, mehr zu sein als ein kraftvoll gemaltes Cultusbild. Hier erkennen wir nicht die Absicht des Künstlers, im Ausdruck und in der Haltung der Mutter Gottes etwas besonders Anziehendes zu geben. Auch darauf wurde oben schon hingewiesen, daß die beiden jungfräulichen Heiligen neben Maria anmuthiger als sie sind.

Nun beginnen die Florentiner Madonnen. Als die früheste gilt die Madonna del Granduca, die in vielen Familien zu Hause ist. In Vischer's Roman, Auch Einer[1]), findet sich eine Tagebuchnotiz, die uns vertraut, wie beschwichtigend dieses Gemälde auf einen Mann wirkte, der in höchsten Seelenkämpfen es plötzlich vor sich sah. Das Gemälde ist zum Theil verdorben, zum Theil schlecht restauriert: die innere Kraft aber ist ihm geblieben.

Raphael's andere Florentiner Madonnen haben diese Anziehungskraft manchmal nur in geringem Maaße. Die Madonnen Tempi und Canigiani, beide zu München, besitzen sie weniger, der berühmten Giardiniera in Paris fehlt sie noch mehr. Der Madonna des Belvedere in Wien dagegen ist sie stärker eigen als Stiche und Photographien verrathen. Bei keiner jedoch kommt uns das Gefühl, als habe Raphael mit gleichmäßiger Sorgfalt sie durchgearbeitet wie bei seinen Leistungen höchsten Ranges, oder als habe er das Gemälde allein gemacht, oder es enthalte gleichsam eine Confession seiner Stimmung.

Einer von Raphael's Briefen bezeugte, daß er während seiner Florentiner Zeit, weil größere Aufträge anderer Art mangelten, für den Export nach Frankreich Madonnen zu liefern annahm und auf die daraus fließenden Einnahmen rechnete. Ohne Gehülfen ist ein solcher Betrieb nicht denkbar. So erklärt sich, warum auf der ‚Jungfrau im Grünen' die Füße so meisterhaft, die Hände so wenig gut ausfielen und warum auf der Giardiniera das Umge-

[1]) II, 256.

kehrte der Fall ist. Diese wird als die Madonna angesehen, die Raphael beim Fortgehen aus Florenz einem Freunde zum Fertigmachen zurückließ. Durchweg vollendet zu nennen ist nur die ‚Jungfrau mit dem Stieglitz' in Florenz. Ihr großgelocktes blondes Haar fällt sanft auf ihre Schultern. Sie, die Madonna del Granduca und die della Sedia sind heute die drei Königinnen in Florenz, denn in vielen Straßen stehen ihre Copien hinter den Fenstern der Bilderhändler oder in den Gallerien auf den Staffeleien der copierenden Maler vor den Gemälden selbst, die von dieser Belagerung niemals frei werden.

3.

Die Römischen Madonnen.

Die allmähliche Uebersiedelung Raphael's nach Rom hat auch für seine Madonnenmalerei eine Veränderung mit sich gebracht. Die bürgerlichen, zurückhaltenden Florentinerinnen waren nicht das Ideal der römischen Gesellschaft. Raphael mußte, um den Cardinälen zu gefallen, seine Modelle schon höher hinauf suchen. Die Madonnen Aldobrandini, Colonna, Lord Spencer ꝛc. bezeichnen den Uebergang nach Rom; die ‚Jungfrau mit dem Diadem', bei der römische Palastruinen den Hintergrund füllen, läßt die Romanisirung Raphael's erkennen. Eine von allem Kinderstubenmäßigen unberührte junge Frau. Sie ist vornehm und schön, sie weiß daß sie es ist und daß Andere wissen, daß sie es sei. Das Kind, mit dem Aermchen unter dem Kopfe schlafend, liegt auf dem Rücken, ohne zu merken, wie Maria mit spitz zugreifenden Fingern den Schleier von ihm aufhebt. Wie viele Leute Vieles doch in Raphael entdecken. In Bonn lebte, als ich da studierte, ein Arzt, der alte Dr. Wolff, der eine prachtvolle Kupferstichsammlung besaß, in deren Geheimnisse er mich einweihte. Der zeigte mir, daß Raphael dem Jesuskinde hier unter dessen ganz kurzen, feinen Härchen den leichten bräunlichen Ausschlag gemalt habe, der kleine Kinder manchmal

anfliegt. Der entzückte ihn in seiner naturwissenschaftlichen Richtigkeit. Der vor dem Kinde kniende Johannesknabe wird von Einigen Raphael nicht zugeschrieben, weil er, im Erstaunen über das plötzlich enthüllte Christkind, den Mund zu weit aufsperre. Ich nehme keinen Anstoß daran, denn das Gefühl des kleinen Johannes mußte etwas kräftig accentuiert werden. Kinder sperren manchmal das Mäulchen sehr weit auf. In Friedrich Weber's Stich ist diese Madonna stark verbreitet. Friedrich Weber ist der letzte der alten französischen Schule — er war Basler und lernte in Paris — der die ‚eleganten' Madonnen Raphael's zu stechen wußte.

Alle Madonnen Raphael's auch aus dieser Epoche aufzuführen, würde nöthigen, oft dieselben Bemerkungen zu wiederholen. Eine darunter ist nur noch in alten Copien vorhanden, da keines der vorhandenen Gemälde als Original gelten darf: die Madonna von Loreto, einst in Santa Maria del Popolo sichtbar; an den Tagen nämlich, wo der gemeiniglich sie bedeckende Vorhang zur Seite gezogen wurde. In Antlitz und Haltung gleicht sie der, wahrscheinlich zu gleicher Zeit entstehenden, Göttin der Gerechtigkeit an der Decke der Camera della Segnatura, und zugleich wieder der Madonna aux rochers des Lionardo da Vinci. In dieser Art setzen uns manche Verwandtschaften raphaelischer Gestalten in Erstaunen. Auch die ‚Perle von Madrid' ist wie mit dem Pinsel Lionardo's gemalt; die unvollendete Madonna al baldacchino (zu Florenz) aber durchaus in der Auffassung des Fra Bartolommeo gehalten. Vasari, ich habe es schon erwähnt, sagt von Raphael ‚era un gran imitatore' und hatte Recht. Es nimmt Raphael das nichts von seiner Originalität. Wenn Raphael Sträuße zu binden ausging, pflückte er nicht nur was von Blumen am Wege stand, sondern griff auch über die Mauern in fremde Gärten hinein.

Die letzte der unter Giulio II. entstandenen Madonnen erinnert auch an Lionardo, aber mehr in der Auffassung, und

zugleich an die Göttin der Poesie über dem Parnaß auf der Decke der Camera della Segnatura. Zu Füßen dieser Madonna finden wir drei Figuren von hohem Naturreize: Johannes, mit Fellen als älteren Wüstenbewohner, den Heiligen Franziskus und Sigismondo Conti, den hohen päpstlichen Beamten, der das Bild bestellte. In der Gestalt und dem Antlitz und in den Händen dieses vornehmen alten Mannes vereinigen sich Charakter, repräsentirende Andacht und realistische Wahrheit wunderbar. Welch ein Werk! Und wie schön und kräftig Boucher-Desnoyers' Stich danach!

Zuerst stand es in Rom in der Kirche Araceli, die sich neben dem Capitol erhebt. Wer vergäße je den Anstieg der zu ihr haushoch glatt und breit emporführenden Treppe? Eine der ältesten Kirchen Roms mit herrlichen Monumenten darin. Sie wird verschwinden wenn das Reiterdenkmal Vittorio Emanuele's neben ihr einmal aufgestellt worden ist. Von da kam die Tafel nach Foligno, woher sie heute noch den Namen trägt. Dort hatte Herder sie 1788 noch vor Augen. ‚Wir sahen einen Raphael', schreibt er an seine Frau, ‚viel schöner als den in Loreto, eine Maria mit dem Kinde auf den Wolken. Das Kind steigt aus ihrem Schooße und tritt mit dem einen Füßchen auf die Wolken. Unten ein vortrefflicher Johannes der Täufer: ein Mensch, der eine Welt in sich hat. — — Ein herrliches Stück, nur leider beschädigt, die Nonnen lassen es verderben[1].' In Paris, wohin Napoleon sie entführte, ist die Tafel dann restauriert worden. In ihrer Hoheit ist die Jungfrau von Foligno das liebenswürdigste Bild gütiger Herablassung. Sie steht in der Vaticanischen Sammlung heute.

Ueber all diese römische Production erheben drei Madonnen sich, deren Entstehungszeit unter Leo X. fällt: die Madonna mit dem Fisch, die della Sedia und die Sistinische, und zwar die

[1]) Briefwechsel S. 80.

letzte wieder auch über die ersteren beiden so weit, daß, wenn diese und alle übrigen Madonnen auf eine Wagschale gelegt werden würden, sie allein sie in die Höhe zöge.

Die ‚Madonna mit dem Fisch' ist in scheinbarer Handlung begriffen. Die Jungfrau sitzt in der Mitte des Gemäldes uns zugewandt auf einem Throne, zu dem nur eine Stufe aufführt. Freundlich, aber erhaben hält sie das Kind mit beiden Händen nach rechts hin frei ab von sich empor. Von links her nahet sich der junge Tobias und hinter ihm der ihn geleitende Engel Raphael. Tobias, eher Knabe als Jüngling, mit auf die Schultern fallenden lichten Locken, beugt das Knie und bietet den Fisch dar. Der Engel, größer als Tobias, doch ebenfalls noch in den Formen blühender erster Jugend, neigt sich vor, als wolle er seinem Schützlinge Muth machen und ihn zugleich der Madonna empfehlen. Das Christkind streckt das Händchen eifrig vor, als verlange es nach dem Fische wie Kinder nach einem Spielzeug fassen; mit der anderen Hand zugleich aber rückwärts greifend legt es sie in das offene große Buch hinein, das der auf dieser Seite neben der Madonna stehende heilige Hieronymus vor sich hält als lese er darin. Die Bibel natürlich, die also schon gedruckt und eingebunden ist als Jesus noch auf dem Arm der Madonna ruhte. Niemanden wäre zu Raphael's Zeit eingefallen, das zu bemerken. Was geschieht, scheint ganz klar. Hieronymus hat Maria und dem Kinde aus seiner Bibelübersetzung vorgelesen, als Raphael und Tobias erscheinen und die Lectüre unterbrechen. Während das Christkind nach der andern Seite hin ihnen beiden nun sich zuwendet, will es mit fürstlicher Höflichkeit dem Heiligen zugleich andeuten, die Vorstellung des Tobias sei nur als eine vorübergehende Störung zu betrachten und die Vorlesung werde später ihren Fortgang nehmen[1]). Wenn ich sagte, die Composition

[1]) Es liegt eine kleine Litteratur von Erklärungen des Gemäldes vor.

enthalte keine Handlung, so wäre das unrichtig, denn die Dinge sind vielmehr so lebendig dargestellt, daß am Inhalte der Scene nichts umzudeuten wäre. Trotzdem glaube ich wieder nicht, der Besteller habe zu Raphael gesagt, male mir speciell diese Handlung, und Raphael habe das Bild daraufhin componiert; sondern im Laufe der Arbeit erst scheinen die dargestellten Figuren zu den Repräsentanten der Scene geworden, die sie uns erblicken lassen. Denn die schöne, in Rothstein gezeichnete erste Skizze des Gemäldes, auf der der Engel und der Knabe Tobias viel bedeutender hervortreten, während Hieronymus nur wie ein Zusatz erscheint, um die rechte Seite der Composition auszufüllen, läßt das kaum angedeutete Christkind fast noch fort. Im Laufe der Ausführung also erst hat Raphael dem Heiligen später mehr Platz eingeräumt, sowie ihn durch die Bewegung des Christkindes dem Ganzen inniger verbunden, während der Engel mit Tobias zurückgeschoben wurde. Immer geht Raphael's Bestreben dahin, bloße Zustände zu fruchtbaren dramatischen Momenten zu erhöhen. Man hat das Gemälde auch dahin gedeutet, als sei Raphael der Auftrag gegeben worden, die Aufnahme des Buches Tobias in die Reihe der canonischen Bücher der Bibel zu symbolisiren. Die Skizze zeigt, wie wenig auch das beabsichtigt gewesen sei. Die Malerei des Werkes, das in Madrid steht, entspricht der Schönheit und dem sanften Flusse der Composition und verstärkt die ihr innewohnende besondere Kraft, in der Phantasie des Betrachtenden zu haften und eine klare Erinnerung zurückzulassen. Natürlich war, daß man in den Zeiten der nazarenischen Sentimentalität im Engel und dem jungen Tobias an Raphael selbst und an dessen Schutzengel dachte. Tischbein's Legende von der ersten Audienz Raphael's bei Giulio II. entstand wahrscheinlich in der Erinnerung an dieses Gemälde.

Bei der ‚Madonna della Sedia' ist aus dem runden Formate der Tafel, auf die sie gemalt ist, eine Legende entstanden, die Herr

von Rumohr zu einer kleinen Novelle verarbeitet hat: Raphael soll eine Frau, die er vor der Thüre ihres Hauses mit ihrem Kinde sitzend fand, auf den Boden eines Fasses das zufällig bequem dalag, als Madonna gemalt haben.

Wie sehr verstärkt die Rundung der Tafel die Darstellung! Maria scheint das Kind, über das ihr einer Arm gelegt ist, mit dem ganzen Körper decken und umfangen zu wollen. Durch dieses sanfte Sichvorbeugen, an dem auch der Kopf theilnimmt, entsteht bei aller Ruhe eine Art von Handlung gleichsam: alles was mütterliche Liebe zu gewähren im Stande ist, scheint von ihr auszugehen. Sie blickt von der Seite zu uns hin, als wolle sie fragen, ob sie genug gethan für das Kind, aus dessen Antlitz die Sicherheit herausleuchtet, mit der es sich im Schooße der Mutter geborgen fühlt. Seine Beinchen strecken sich uns entgegen; an dem Hacken des einen, wie Kinder thun, arbeitet es mit den Zehen des anderen Füßchens herum, und schlägt die Augen groß auf, als suche es nach den Träumen, aus denen es erwacht ist. Denken wir alle Kinder dieses ersten Alters, die Raphael gemalt hat, auf einer Wiese zusammen, so wird ein ganzes Kinderparadies daraus. Sie wären alle wie Geschwister, jedes aber mit seinem eigenen Wesen. Das Christkind der Madonna della Sedia und das der Sistina vergleiche man: wer anders hätte das zu malen verstanden? Neben der Frau, ein wenig dem Hintergrunde zu, erscheint der kleine Johannes mit betend erhobenen Händchen. Er hält sich ganz nahe, aber doch auch zurück. Er scheint heranzukommen. Im ersten Gedanken war die Anlage des Gemäldes quadratisch: wir erkennen ihn in einer kleinen, hingekritzelten Federzeichnung, auf einem Studienblatte zu der in gleicher Zeit entworfenen, kaum aber von Raphael selbst ausgeführten ‚Madonna Alba'.

Auf der ‚Madonna der Familie Dei', die auch in Raphael's römische Zeiten fällt, hat das Christkind den großen Zehen des Füßchens in der Hand. Dieser Zug allein würde für Raphael,

wenn man sein Eigenthumsrecht an diesem Bilde bestreiten wollte, entscheidend sein. Fra Bartolommeo hätte das schwerlich gemalt, so sehr die Tafel als sein Werk erscheint.

Maria ist von Raphael in verschiedenen Standesverhältnissen gemalt worden: die Madonna della Sedia vereinigt Vornehm und Niedrig in herrlichem Zusammenklange. Eine Mutter mit ihrem Kinde ist immer das Vornehmste, das die Welt bietet. Die ärmste Mutter könnte dasitzen wie die Madonna della Sedia. Gold und bunte Farben sind nicht gespart worden, erscheinen aber als ein Ueberfluß. Ein heiterer, feiertägiger Glanz ist dem Bilde verliehen worden. Denn so bunt hatte Raphael seit dem Sposalizio nicht wieder gemalt. Lichtblau ist der Rock der Frau; grün, mit rothen und weidengrünen Streifen und goldgestickter Borte, das Tuch, das sie sich um die Schultern gezogen hat; roth der Aermel, der darunter herauskommt, mit Gold am Handgelenk. Ein graubräunlicher Schleier mit Rothbraun in den Streifen ist ihr um's Haar gewunden, das Röckchen des Kindes ist orange, der Rückhalt des Stuhles rother Sammt. Um das Haupt des Kindes bilden in's Kreuz ausstrahlende, goldene Linien den Heiligenschein; über der Mutter und Johannes schweben leichte, goldene Reife. Blumenhaft und klar sind alle Töne. Der Beschreibung nach möchte man glauben, sie müßten unruhig durcheinander zittern, oder wenigstens, das Gemälde sei auf Farbenwirkung angelegt. Aber Umriß und Modellirung sind ebenso wichtige Factoren als das Colorit: die reine verklärte Natur doch nur glauben wir zu erblicken. Dem Zusammenwirken unberechenbarer künstlerischer Mittel ist die Wirkung des Werkes zuzuschreiben, die keiner von den Stechern, die sich ihm gegenüber abgemüht haben, seiner Platte zu verleihen im Stande war. Nur Boucher-Desnoyers, der unter den Eindrücken des Musée Napoléon nach Raphael arbeiten durfte, hat in dem bescheidensten aller seiner Stiche sich dieser Madonna zwar nur von Weitem, immer aber doch ihr mehr ge-

nähert als andere Stecher. Ein Schimmer von Harmonie liegt auf dem Gemälde, der, geistiger und materieller Natur gleicher Zeit, jedes Versuches einer Wiedergabe spottet. Die bildende Kunst hat wenig solcher Werke hervorgebracht, die wirklicher in ihrer Schönheit dastehen als die Natur selber, die soviel Vorzüge auf einer Stelle nicht vereinigen zu wollen scheint.

4.

Die Sixtinische Madonna in Dresden.

Das Bestreben heilige Gestalten bis zum Porträthaften glaubwürdig erscheinen zu lassen, war von Raphael bei der Madonna della Sedia am weitesten getrieben worden, als sei der Kopf einer Frau, die er vor sich sah, in ihr idealisirt worden. Raphael hat in jeden Theil dieses Gemäldes so viel Naturbeobachtung hineingelegt, daß man seiner bloßen Phantasie allein nicht zutrauen möchte, das Antlitz ohne Vorbild hervorgebracht zu haben. Hierin übertrifft die Madonna della Sedia die andern Madonnen Raphael's, nur die Sistinische nicht. Erstaunlich ist, wenn wir beide Gemälde im Geist nebeneinander stellen, der Unterschied dessen, was Raphael beim einen und beim andern gewollt hat. Hat er in der Madonna della Sedia das Irdische zur höchsten Reinheit erhoben, so scheint er bei der Sistina den Versuch zu machen, das Göttliche in irdische Gestalt zu bringen. Jeder empfindet vor dem Gemälde, daß eine solche Frau nur auf dem Gewölk wandle. Diese Madonna auch ist die einzige von allen Madonnen Raphael's, die, in Semper's schönem Dresdner Museum, völlig ihrer Würde entsprechend aufgestellt worden ist.

Maria kommt auf einer in der Ferne sich verlierenden, aus weißen Wolken bestehenden Straße heran. Sie berührt sie nicht und scheint doch darauf hinzuschreiten. Raphael hat gemalt was

nicht darstellbar scheint: ein Schweben und Gehen zugleich auf einem Wege, der nicht fest und doch eine Straße ist. Daß Maria von der Luft getragen werde, deutet der sie in sanfter Rundung umgebende, aufgeblähte Schleier an: die Form des Gewölkes unter ihr aber hat etwas Straßenmäßiges, hergestellt für Maria damit sie es mit den Füßen berühre. Bei der Beschreibung des Sposalizio schon ist gezeigt worden, welches Mittel Raphael brauchte, die Gewandung der Dresdner Madonna zu etwas so Unscheinbarem zu machen, daß neben dem prachtvollen Auftreten der beiden Heiligen zu ihrer Rechten und Linken ihre einfache Umhüllung gar nicht bemerkt wird. In ähnlicher Weise hat Raphael durch einen Gegensatz dem Dahinwandeln Maria's über die Gewölke den Eindruck höchster Leichtigkeit verliehen. Sowohl der links zu ihr aufsehende Heilige Sixtus nämlich, wie die zur Rechten auf uns die Blicke herabsenkende Heilige Barbara stehen auf dem Gewölk, weniger darauf aber, als vielmehr darin, denn mit den Füßen und dem unteren Theil ihrer schweren, kostbaren Gewänder sind beide in die Wolken eingesunken. Mit welcher Grandezza weiß Sixtus sich in dem ihn belastenden pontificalischen Mantel zu bewegen; mit der einen Hand deutet er auf die Brust, um seine Ergebenheit im Dienste der Himmelskönigin zu bezeugen, mit der anderen abwärts auf die von seinem Haupte abgenommene Krone, die auf der das Gemälde nach unten hin abschließenden Schwelle steht. Dieser mächtige Querbalken deutet die Erde an, zu der Maria herabzusteigen im Begriffe steht, während zwei ihr Herannahen verkündende Engel, als seien sie an Ort und Stelle schon angelangt, sie erwarten. Mit aufgelegten und aufgestützten Aermchen haben sie es sich bequem gemacht. Sie bilden, wie Brunn sagt, gleich vorausgeflogenen Vögelchen den Vortrab Maria's, während dem Papste Sixtus und Barbara vergönnt war, einige Stufen höher emporzusteigen und die Königin des Himmels zu empfangen. Die heilige Barbara scheint die in der

Tiefe unsichtbar sie erwartenden Menschen dem Schutze der Himmelskönigin anzuempfehlen[1]).

Maria schwebt aufrecht mit groß geöffneten Augen uns entgegen, und doch als sähe sie nicht, wie die der gesammten Menschheit auf sie gerichtet sind. Sie sieht geradeaus vor sich hin, als strömten ihre Blicke wieder in sich zurück, und in noch höherem Maaße ist dem Kinde dieser in sich selbst zurückkehrende Blick eigen. Uns ist als läse es aus der freien Luft sein zukünftiges Schicksal und überlegte, als ob was ihm doch erst noch ferne bevorsteht, schon erlitten und überwunden sei. Nicht, wie bei dem Christkind der Madonna della Sedia, scheinen Träume es noch zu umschweben, sondern die Voraussicht einer unabwendbaren furchtbaren Zukunft es schon zu erfüllen mit dem Entschlusse, über sich zu nehmen was sie enthält. Wie das Kind aber dasitzt, als beschwerte es die Mutter gar nicht, obgleich es in Formen gehalten ist die über die des frühesten Daseins weit hinausgehen, wie es die Hand auf den Fuß des bequem übergeschlagenen Beines legt, hat es die Haltung eines denkenden Mannes. Auch hier verstärkt Raphael mit einem Gegensatze diesen Eindruck: die beiden Engel in der Tiefe stellen das gedankenlose Wohlsein der Kindheit dar. Sie thun nichts, sie wollen nichts, sie wissen noch nichts von Vergangenheit und Zukunft, sie flattern umher im Sonnenschein, um mit ihrem Lächeln anzuzeigen, daß Glück bevorstehe, oder mit ihren Thränen das Gegentheil, für die Dauer eines Augenblicks beides aber nur; während in der Stirn des Christkindes das Ueberdenken von Jahrtausenden zu wohnen scheint.

Die Madonna ging als Altarbild nach Piacenza. In Rom also haben sie seiner Zeit vielleicht nur Wenige gesehen. Man

[1]) Besprechung der Sistinischen Madonna von Brunn in der Deutschen Rundschau.

meint, es müßte sich die Sage von ihrer Entstehung und von ihrem Verschwinden aus Rom dort erhalten haben und es seien immer Menschen nach Piacenza gezogen wie heute nach Dresden, diese reinste Perle der italiänischen Kunst zu verehren. Aber erst in Dresden nahm die Madonna ihren Rang ein, obgleich sich dort Anfangs der Widerspruch einer auf niederländische Kunst geschulten Partei erhob. Man ging soweit, zu behaupten, das Jesuskind sei gemeine Natur und die Engel unten habe ein Schüler hineingemalt. Noch in unserem Jahrhundert konnte in Dresden so gesprochen werden. Einer der auffallendsten Beweise für die Wahrheit, daß zum Verständnisse und Genusse auch des Herrlichsten die Menschheit erst erzogen werden müsse. Bei der Musik sehen wir das am deutlichsten. Heute bewundert Jeder die Madonna, wie man Beethoven bewundert. Dies Gefühl aber wird wie bei den Teppichen besonders von Protestanten repräsentirt, die nur die Schönheit des Werkes empfinden. Raphael aber hatte ein Cultusbild in ihm geliefert und zugleich doch das geschaffen, was jedem Menschen nahe treten mußte. Die Mütter derer, die wir verehren, sind allen Menschen ja verehrungswürdig, und die Mutter Christi steht als seine Mutter dicht neben ihm. —

Raphael's Madonnen sind keine Italiänerinnen, sondern Frauen die sich über das Nationale erheben. Lionardo's, Coreggio's, Tizian's, Murillo's, Rubens' Madonnen tragen irgendwie einen Anflug italiänischen, spanischen, flamländischen Wesens: Raphael allein hat seinen Madonnen die allgemein menschliche Schönheit, die den europäischen Völkern andern Rassen gegenüber als Gemeingut eigen ist, verliehen. Seine Sistinische Madonna schwebt auch als ein Ideal deutscher weiblicher Schönheit über uns, und wunderbar: trotz dieser Allgemeinheit wird sie Jedem individuell erscheinen, als sei, aus besonderer Verwandtschaft heraus, gerade ihm das Vorrecht verliehen, sie ganz zu begreifen. Dasselbe Gefühl flößen Shakespeare's und Goethe's Frauengestalten uns ein. —

Kaum wird unter den Gebildeten Jemand heute leben, dem die Sistinische Madonna nicht in irgend einer Gestalt vor Augen getreten sei und in dem ihr Anblick nicht ein Gefühl dessen erweckt hätte, was Goethe allein mit dem Worte des „Ewigweiblichen" bezeichnen konnte. Dies ist oft ausgesprochen worden. —

Die Sistinische Madonna gehört in's Jahr 1517. Zeichnungen für sie sind nicht vorhanden. Daher die Meinung, Raphael habe sie ohne Studien rasch in einem Zuge vollendet. Sie ist, unähnlich seinen übrigen Werken, auf Leinwand gemalt und Rumohr hat die Vermuthung daran geknüpft, sie habe als Processionsfahne dienen sollen.

Siebentes Kapitel.

Die Farneſina.

Raphael vor dem eigenen Urtheil. — Raphael und Leo der Zehnte. — Die Farneſina.

Alle Werke Raphael's ſind Jugendwerke. Er hatte nach Vollendung der Siſtiniſchen Madonna noch drei Jahre etwa zu leben. Denen, die noch nicht vierzig Jahre alt ſind, liegt die gewichtigere Maſſe der menſchlichen Jahre in der Zukunft. Während der Dreißiger überraſchen die Erlebniſſe noch und erſcheinen als Abenteuer. Raphael ſteckte noch in höheren Erwartungen als er hinweg mußte. Seine letzten Arbeiten bezeugen dieſelbe jugendliche Freude an den Dingen wie ſeine erſten. Seine letzten Naturſtudien ſind von einer Friſche und Anmuth, die ſie zu perſönlichen Kundgebungen ſeines Talentes machen. Er war in voller Entwickelung begriffen.

Vergleichen wir dieſe letzten Naturſtudien ſeiner Hand mit denen Michelangelo's: wie ſorgſam und objectiv dieſer den Aufbau des Körpers verfolgt, während Raphael das zufällig als ſchön ſich Darbietende in perſönlicher Theilnahme feſthält. Er wollte nicht als Gelehrter Muskeln und Knochen ſtudieren, ſondern das ihm werthvoll Erſcheinende als Künſtler wiedergeben. Was wir die täuſchende Oberfläche der Dinge nennen, entzückte ihn als deren Inhalt. Dieſe Weltanſchauung beherrſchte ihn. Das ſorgloſe Treiben am Hofe des Papſtes, bei dem uns das ‚après nous le déluge' Ludwig's XV. einfällt, kann bis zuletzt romantiſchen Schimmer für Raphael bewahrt und die Bewunderung derer, die

gedankenlos ihm ſchmeichelten, ihm ſüß geklungen haben, ſelbſt wenn er ſie durchſchaute. Alles wünſchte er ſich noch, Alles diente ihm noch. Alles was glänzte, war noch Gold. Die Zeit der inneren Niederlagen kam niemals für Raphael, denn er wurde vor den Jahren hinweggenommen, in denen ſie eintreten.

Michelangelo hat als Raphael lange todt war von ihm geſagt, nicht durch beſondere Gaben, ſondern durch Fleiß habe er ſoviel erreicht. Er traf damit den Punkt, auf den es bei Betrachtung Raphael's ankommt. Raphael konnte ſich nicht beruhigen in Vervollkommnung ſeiner Arbeiten. Bei der Grablegung, den Gemälden der Camera della Segnatura und weiter iſt der Proceß klargelegt worden, wie dieſes Fortſchreiten ſich im Einzelnen bethätigte. Wollte ich Raphael's vorhandene ſämmtliche Zeichnungen und dazu Marcanton's Stiche, welche immer nur nach Raphael's Zeichnungen und nicht nach den fertigen Gemälden gemacht worden ſind, vergleichend beſchreiben, ſo träte dann erſt der ganze Umfang dieſer unaufhörlichen Arbeit an's Licht. Immer wieder ändert und ändert er. In vielen Fällen nur ſich zur Befriedigung. Das Umherwälzen ſeiner Anſchauungen in der Phantaſie konnte nur dann aber zu Etwas führen, wenn er ſich immer wieder an die Natur wandte, ſich zugleich aber nicht mit ihr begnügte. An den Grafen Caſtiglione ſchrieb er, als dieſer ihn wegen der Galatea beglückwünſchte, er ſuche, da es wenig ſchöne Frauen gebe, eine ‚gewiſſe Idee' zu erreichen. Da war die Arbeit allerdings eine unendliche. Er verbeſſert nicht eigentlich das Vorhandene, wie Michelangelo that, ſondern er producirt immer Neues, bis er aus allem zuſammen eine Art von Abſchluß gewinnt. Zuweilen kehrt er zu dem erſten Gedanken zurück.

Es iſt auch deshalb wichtig, dieſe Art zu arbeiten in Betracht zu ziehen, da ſie den Anſchauungen vieler heutiger Künſtler widerſpricht, welche meinen, die erſte Niederſchrift eines künſtleriſchen Gedankens ſei die werthvollſte und es werde, ſo oft man von ihr

abweiche, etwas Unersetzliches verloren. Soweit meine Erinnerung zurückreicht, wurde von Delacroix und Horace Vernet diese Lehre zuerst aufgestellt und von den jüngeren Deutschen Künstlern, welche in Paris lernten, nach Deutschland verpflanzt. Die letzte Consequenz so gearteter Arbeit war, die Gemälde direct nach der lebenden Natur zu vollenden. Ich habe zu wenig Erfahrung im Unterricht junger Künstler, um urtheilen zu wollen, ob dieser Weg heute noch der hergebrachte ist.

Da Raphael bei dieser Art, seine Compositionen zu vervollkommnen, deren er stets mehrere zu gleicher Zeit in sich trug, in einer aufreibenden inneren Thätigkeit begriffen war, so bedurfte er der Erholung. Diese fand er darin wahrscheinlich, daß er häufig von einem Werke sich zum andern wandte, zugleich aber daß er im Leben des Tages Zerstreuung suchte. Wir gewinnen aus Goethe's Tagebüchern Einblick in dessen geistigen Wirthschaftsbetrieb. Wie er in festen Abwechslungsperioden zu anderer Arbeit übergeht, zu liegengelassener zurückkehrt, sich nach dem Verkehr mit Phantasiegeschöpfen in Naturbetrachtung vertieft und die Geselligkeit mit Menschen zu seiner Erfrischung ausnutzt. Unbeschäftigt ist er niemals. Wir finden die gleiche Jagd nach äußerer und innerer Abwechslung bei Voltaire, besonders aber bei Friedrich dem Großen, für den de Catte's Tagebücher hier Aufschluß geben[1]).

1.

Raphael vor dem eigenen Urtheil.

Dürfen wir also nicht von Gedanken sprechen, die Raphael beunruhigt hätten wenn er sich ihnen überließ, so könnte die Rich-

[1]) Wollten wir die Briefwechsel bedeutender productiver Männer in diesem Sinne durchgehen, so würden sich, wie Goethe von sich sagt, interessante ‚geistige Umdrehungsperioden' feststellen lassen.

tung, in der solche Gedanken lagen, doch genannt werden: dies und jenes, aus dem später, wenn er länger gelebt hätte, eine Belastung seiner Seele vielleicht sich ergeben hätte.

Er war neben Michelangelo endlich zu einem Ruhme gelangt, der ihn nöthigte, seine Leistungen, Alles in Allem, mit denen des großen Florentiners zu vergleichen. Wenn Raphael im Stillen selbst die Wage hielt, wie schwer wogen seine eigenen Werke? Und auch daran mußte gedacht werden, was die Nachlebenden einmal sagen werden. Auch Goethe hat sich selbst so abgeschätzt.

Raphael war jung. Er war reich. Er war umgeben von Schülern, die für ihn arbeiteten. Er gehörte zu den höheren Beamten des päpstlichen Hofes. Er hatte sich einen Palast erbaut und die Wahl stand ihm frei zwischen der Heirath mit der Nichte eines der mächtigsten Cardinäle oder, wenn Vasari und Andere recht berichten, dem Emporsteigen zum Cardinalate. Er genoß und ließ Andere mitgenießen, ausgestattet mit unverwüstlich scheinender Lebenskraft. Diese Güter aber hätten auch Andere erringen können. Nur Eins gehörte ihm allein: die Anerkennung seiner Kunst.

Sagen mußte er sich, daß sein erstes gutes Gemälde abseits in Città di Castello stehe; daß die Grablegung in einer Seitencapelle des Domes von Perugia stecke; daß die Camera della Segnatura nebst den anderen päpstlichen Gemächern, für deren Wände er so viel geistige Kraft aufwandte, doch nur eine der vielen Stuben des großen Palastes sei, in die Niemand gelangte außer den Päpsten und ihrer nächsten Umgebung. Die Zeichnungen für die Teppiche waren aus Rom fort; die Teppiche selbst, die er so wenig doch als sein eignes Werk anerkennen durfte, nur an hohen Feiertagen von ferne sichtbar. Wir sahen: fremde Handwerker hatten sie gewebt. Wie sehr was Andere nach seinen Angaben unter seinen Augen arbeiteten, sich von dem unter-

ſchied, was er ſelbſt that, wußte Raphael nur zu gut. Faſt unbegreiflich iſt mir, wie er von den Cartons für die Teppiche Abſchied nehmen konnte auf Nimmerwiederſehen.

Und zugleich mußte ihm, wenn er das Dauernde ſeiner Thätigkeit abwog, aufſteigen, wie ſeine Kunſt im Dienſte des Hofes zu gleichgültigen Dingen fort und fort verbraucht wurde und wie der Einſpruch der Gewalten, um deren Gunſt er (gleich den Uebrigen um ihn her, die des Papſtes Umgebung bildeten,) immer von Neuem zu kämpfen hatte, ihm ſeine Werke in der Entſtehung entſtellte, da er zuſetzen und fortlaſſen mußte, je nachdem die Laune der Herren ſich wandte. Weder Lionardo, noch Michelangelo würden da nachgegeben haben. Hätten dieſe großen Meiſter die dunklen Fenſterwände der vaticaniſchen Zimmer, wo das Auge, vom einbrechenden Lichte geblendet, kaum zu unterſcheiden vermag was daſteht, mit ſo umfangreichen Werken bedeckt? Würden ſie Vorzimmern oder Durchgängen — denn ein bloßer Durchgang war das Gemach, in dem ‚der Burgbrand‘ und drei andre mühevolle Wandgemälde ausgeführt wurden — ihre Arbeit zugewandt haben? Noch heute ſind dieſe Malereien ſo gut wie unbekannt, und wären es noch mehr, wenn Stiche und Photographien ſie nicht ſichtbar machten.

Und nun war, ohne daß Jemand die Hand dagegen erhob, die letzte, beſte Madonna, die Siſtiniſche, wahrſcheinlich klanglos nach Piacenza gegangen! Dem Volke bekannt waren in Rom nur die gleichgültigen Sybillen und Propheten in Santa Maria della Pace und der noch leerere Prophet in San Agoſtino. Sichtbar wohl auch, wenn man ſich um den Eintritt bemühte, die Loggien der Farneſina. Zweifelhaft iſt, ob die Madonna von Foligno in Araceli, wie die von Loreto und das Porträt Papſt Giulio's II. in Santa Maria del Popolo nicht auch vielleicht nur an hohen Feſttagen enthüllt wurden. Doch kamen dieſe als Tafelbilder weniger in Betracht: der Ruf eines Meiſters wurde auf die

Fresken gegründet. Die Sybillen und Propheten riefen wohl das Durchschnittsurtheil hervor, das der Papst selber wiederholte: Raphael sei von der Nachahmung Perugino's zu der Michelangelo's übergegangen.

Wie anders hatte das Schicksal Michelangelo begünstigt. Auch von ihm verlor sich allerlei in's Ausland, aber die seinen Ruf in Rom begründende Pietà stand in der Peterskirche für Jedermann wie an freier Luft, sein David in Florenz am großen Platze vor der Thüre des Palastes. Sogar von seinen vernichteten Werken wußte Jeder. Der Carton der ‚Badenden', der unausgeführt zu Grunde ging, und die Statue Giulio's II. in Bologna, die herabgestürzt und eingeschmolzen wurde, hatten einmal die Blicke von Italien auf sich gezogen. Die Deckengemälde der Sistinischen Capelle waren für Jeden, der in Rom wohnte oder dahin gelangte, sichtbar. Mochte Leo X. durch seine Ungnade ihn fernhalten: Michelangelo ging Schritt für Schritt vorwärts, jedes Werk ein neues Denkmal seines Daseins.

Doch selbst wenn Sposalizio und Grablegung in Rom frei dagestanden hätten, und die Camera della Segnatura eine öffentliche Halle, und die Cartons der Teppiche als Fresken in der Sistinischen Capelle sichtbar gewesen wären, wer denn hätte, mußte Raphael sich weiter fragen, Angesichts dieser Werke ein ihn befriedigendes Urtheil über sie abgegeben?

Michelangelo kam was Raphael that, längst gar nicht mehr zu Gesichte. Er sah Rom als verlorenen Posten an. Wir haben Briefe, in denen man ihm von Raphael's neuesten Werken erzählte: Michelangelo's Anhänger müssen wohl geglaubt haben, ihm angenehm zu sein wenn sie Raphael herunterrissen. Raphael's Malereien in der Farnesina seien schlechter noch als die im päpstlichen Palaste. Alle die etwas von der Sache verständen, stellten Sebastian del Piombo weit über ihm. Wie gehässig in Rom von denen wiederum, die ohne Zweifel als die Partei Raphael's galten,

über Michelangelo geurtheilt wurde, zeigt unter anderen jene in Giovio's Papieren gefundene Biographie Michelangelo's, die gleich nach den Tagen Leo's X. aus dem unverhohlenen Gefühle bitterer Abneigung gegen ihn geschrieben zu sein scheint. Michelangelo ist auf dies Geschwätz nie eingegangen.

Urtheilsfähige Männer gewährte Rom Raphael nicht wenn Michelangelo fehlte, und wenn der Einzige, der neben Michelangelo noch hätte in Frage kommen können, Sebastian del Piombo, sich abwandte[1]). Bramante war nicht mehr da. Der würde nicht geduldet haben, daß Raphael so in Nebensachen sich abnutzte. Zwei Männer hätten Bramante vielleicht ersetzen können: Giuliano da San Gallo und Fra Giocondo, beide neben Raphael nach Bramante's Tode in die Bauleitung der Peterskirche eintretend. Aber auch die waren fort. Giuliano, der auf Seiten Michelangelo's stand, hatte Rom bald verlassen. Von Fra Giocondo spricht Raphael in einem Briefe an seinen Oheim in Ausdrücken der Ehrerbietung und Liebe. Dem Fra Giocondo wohl verdankte Raphael, was Bramante ihm nicht hatte geben können: die Richtung auf das Wissenschaftliche, die Neigung zum Studium des Vitruv, die Ehrfurcht vor den Alterthümern und die Sorge für sie. Aber Fra Giocondo war uralt und wirkte nur kurze Zeit noch in Rom neben Raphael, der als alleiniger Architekt dann den Bau der Kirche weiterführte.

Auch Lionardo, der in der trügerischen Voraussicht, daß nun seine Zeit gekommen sei, in Leo's X. Anfangstagen sich nach Rom aufmachte, hatte die Stadt wieder verlassen und sich nach Frankreich gewandt, von wo er nicht nach Italien zurückkehrte. Dieser umfassende Geist wächst immer noch vor unseren Augen. Er, dem Alles was mit Bauen zusammenhing geläufig war, hätte an Bramante's Stelle berufen werden sollen. Warum ist

[1]) Ueber Sebastian's Briefe vergl. L. M.

er nicht wenigstens nach Fra Giocondo's Tode für diesen am Sanct Peter eingetreten? Auch Lionardo war es wie Bramante Bedürfniß, Jüngere um sich zu haben. Er streute Leben und Gedanken aus. Er war unerschöpflich. Vielleicht, daß Raphael damals doch schon zu sehr für sich stand, um sich auch dem Bedeutendsten unterzuordnen. Ich wüßte nicht, daß in Lionardo's Notizen Raphael's Name sich fände. Lionardo war zu alt schon, als er den vergeblichen Versuch machte, in Rom festzuwachsen.

Auch Fra Bartolommeo gelang das nicht, als er unter dem neuen Papste dort erschien. Raphael hatte einmal in Florenz unter seinem Einflusse gestanden und konnte dem Urtheile seines alten Lehrers vertrauen, was gelungen und was verfehlt erscheine[1]). Als er aber wieder gegangen war, blieben Raphael nur noch Bewunderer und Schüler übrig, von denen keiner an ihn heranreichte. Giulio Romano, sein Lieblingsgehülfe, dem er sein Atelier vermachte, war ein decoratives Talent. Ein kalter, inhaltsloser, eleganter Schnellmaler. Kein Werk seiner Hand vermöchte auch nur einen Anklang des Gefühls in mir zu erwecken wie Raphael's Arbeiten. Sollte dieser das nicht gefühlt haben wie wir? Und doch ließ er durch Giulio Romano so viel ausführen und ernannte ihn zum Vollstrecker seines letzten Willens! Von den übrigen Malern um ihn her ist nicht zu reden. ‚Tutti valenti e buoni' nennt Vasari sie. Daß sie sich selbst für ‚höchst leistungsfähige Künstler' ansahen, glaube ich; Raphael aber muß gewußt haben, was dahinter steckte. Vasari rühmt, daß Raphael's Schüler nach seinem Tode alle ein so vortreffliches Unterkommen gefunden hätten. Darauf kam es den Leuten, die

[1]) Ich habe in den Ufficien in Florenz Raphael's Madonna da Pescia jetzt wiedergesehen: sie ist von Raphael, zugleich aber so, als hätte Fra Bartolommeo ihm die Hand geführt.

in Rom seine Umgebung bildeten, wohl auch bei seinem Leben zumeist an. So viel ihrer waren und so sehr sie ihn liebten, und lobpreisend seine Begleitung bildeten wenn er in den Vatican ging: keiner aus dem großen Kreise hat bei Raphael's Lebzeiten seine Stimme erhoben, um darauf zu bestehen, Raphael müßten große monumentale Aufträge zu Theil werden wie Michelangelo, im Auge von ganz Rom auszuführen. Schüler und Verehrer sind oft sehr bescheiden wenn sie für ihre Meister etwas verlangen! Ich meine nicht, daß es böser Wille gewesen sei. Aber ich glaube auch, daß Raphael klug genug war, zu verheimlichen, wie er über all' diese dick aufgetragene Liebe tief im Innern dachte, und wohl erkannte, worauf sie hinauslief. Aus den wenigen Briefen Raphael's, die wir haben, leuchtet die kühle Lebensklugheit heraus, die das Erbtheil aller Italiäner ist: die Abwesenheit von Sentimentalität bei Mein und Dein. Zugleich aber mußte der überströmende Reichthum des eigenen Talentes Raphael wieder milde machen gegen die mühevolle geistige Armuth, die er um sich her sich abarbeiten sah. Und so ließ er seine Schüler sammt und sonders als seine Collegen gern gelten und räumte ihnen so viel Plätze an der Tafel seines Ruhmes ein als sie beanspruchten. Mir ist nicht denkbar, daß er über den Umfang der Begabung seiner Umgebung im Unklaren gewesen sei. An der Decke der Camera della Segnatura sind zwei Darstellungen: das Urtheil des Marsyas und die Gestalt der Astronomie, beide nach Raphael's Zeichnungen ohne Zweifel, aber jämmerlich gemalt. Unter seinen Augen! Sah Raphael das nicht, oder wollte er es nicht sehen? Die einzige sehr unschuldige Rache, die er geübt hat, bestand darin, daß, wenn er eine Arbeit einmal einem seiner Gehülfen übergeben hatte, er sie diesen dann auch ganz allein vollenden ließ ohne hineinzuarbeiten[1]).

[1]) So erkläre ich das Aussehen einer Reihe von Sachen seiner

Es scheint, daß Raphael nichts von dem brutalen Gefühl seines Werthes besessen habe, von dem Michelangelo erfüllt und getragen war und das auch Lionardo nicht fehlte; er brachte wie die schaffende Natur selber, Blüthen und Früchte, ohne sich darum zu kümmern, wem sie zu Gute kämen. Wir sehen, wie Goethe als die Aufgabe des Menschen hinstellt, ‚den Anforderungen des Tages zu genügen.' Raphael ließ sich das angelegen sein. Gleich Goethe flößte er vielleicht Jedem der ihm nahe kam das schöne Gefühl ein, mit ganz specieller Zuneigung gerade für ihn auf der Welt zu sein. Er war von der größten Gefälligkeit. Er ließ jede Arbeit stehen, wenn Einer etwas von ihm wollte. Er wußte doch wohl, daß sein Thun wichtiger sei als das jedes Andern, aber er gab der zwingenden Freundlichkeit nach, der zu genügen sein Herz nun einmal froh machte.

Eins freilich kann auch eine so glücklich ausgerüstete Natur im Leben nie gelernt haben: die besten Geister zweiter Ordnung für voll zu nehmen als ob sie ersten Ranges seien. Wer mit Männern ersten Ranges einmal verkehrt hat, bringt sie und den Maaßstab, den sie verlangen, nicht wieder aus seiner Erinnerung.

Ziehen wir in Betracht, was Celio Calcagnini in seinem Briefe an Jakob Ziegler über den Charakter Raphael's in dem angenehm flüssigen Latein, das damals wieder beinahe in's Leben zurückgekehrt war, noch gesagt hat:

‚Raphael ist sehr reich, und steht beim Papste in Gunst; er ist von der höchsten Herzensgüte und doch mit bewunderungswürdigen Gaben ausgestattet. Unter den Malern ist er vielleicht der erste,

---

späteren Zeit, für welche Zeichnungen und Skizzen von ihm vorliegen, denen die ausführende Hand seiner Schüler in ihren feineren Theilen nicht gerecht geworden ist, eine Beobachtung, die auch für die späteren vaticanischen Wandgemälde gilt.

in Theorie und Praxis gleich ausgezeichnet. Als Architekt so unermüdlich und erfinderisch, daß ihm zu ersinnen und auszuführen gelingt, woran die größten Geister verzweifelten. Den Vitruv erklärt er nicht nur, sondern weiß ihn mit den sichersten Beweisführungen zu vertheidigen oder zu widerlegen und zwar in so liebenswürdiger Weise, daß, wo er ihm entgegentritt, dies ohne alle Schärfe geschieht. Er ist der oberste Baumeister von Sanct Peter. Doch davon will ich nicht sprechen, sondern von dem bewunderungswürdigen Werke, das er jetzt unternahm, das der Nachwelt unglaublich erscheinen wird: er hat das alte Rom in seiner alten Gestalt, seinem alten Umfange und seiner Schönheit zum großen Theil wiederhergestellt, um es unseren Blicken zu zeigen. Auf den Höhen und in den tiefsten Stellen der Stadt hat er nach den alten Fundamenten gesucht, die Zeugnisse der Alten hinzugenommen und den Papst und die Römer in solches Staunen versetzt, daß Alle ihn wie ein vom Himmel kommendes göttliches Wesen ansehen, herabgesandt, um die ewige Stadt in ihre alte Majestät zurückzuversetzen. Keine Spur von Hochmuth aber ist dadurch in ihn hineingekommen, sondern er verdoppelt nur seine Freundlichkeit den Menschen gegenüber; wer immer ihm etwas Förderndes zu sagen hat, dem steht er gern Rede: Niemand leidet so willig, daß seine Behauptungen in Zweifel gezogen und discutirt werden; sein höchster Lebensgenuß scheint zu sein, zu lehren und sich belehren zu lassen.'

Diese aus intimer Kenntniß geschöpfte Charakteristik ergänzt die dem berühmten Historiker der Zeiten Clemens VII., dem liebenswürdig verlogenen Giovio zugeschriebene, gleichfalls lateinisch verfaßte, älteste, kurze Biographie Raphael's. Giovio aber giebt ein Bild Raphael's im Verkehr mit den Fürsten und Vornehmen: in Calcagnini's Briefe dagegen sehen wir ihn als Gelehrten mit seines Gleichen umgehen, wenn von seines Gleichen gesprochen werden darf.

Mir scheint Calcagnini das Tiefste über Raphael gesagt zu haben. Nur auf diese Charakteristik hin erlaubte ich mir oben von jenen Selbstbetrachtungen zu sprechen, in denen Raphael seine Stellung zum römischen Publicum erwogen hätte. Sein objectives Verhalten wenn ihm widersprochen ward, erhebt sein Wesen über das vielleicht aller bedeutenden Künstler, von deren Verhalten bei Meinungsverschiedenheiten wir wissen: ich kenne nur einen, dem die besonderen Tugenden nachgerühmt werden dürften, die Calcagnini bei Raphael hervorhebt. Raphael war nachgiebig. Freilich, wer von seinem achten Jahre ab als Lehrling von seiner Heimath und seiner Familie weit fort muß, gewinnt eine gewisse Lebensroutine und ist freundlich weil er den Werth der Freundlichkeit am eigenen Leibe kennen lernte. In der Arbeit des Tages war Raphael ein Mensch des Tages, hinter diesem Leben für den Erwerb aber lebte ein anderer Raphael, dessen Verlangen dahin ging, sich selbst zu gehören, um das zur Erscheinung zu bringen was seine Phantasie erfüllte. Seine Geschichte ist in den vier Begriffen enthalten: leben, lieben, arbeiten und jung sterben. Michelangelo, gleich Goethe, faßte das bürgerliche Dasein in seinen vielfachen Beziehungen energisch an. Beide haben tiefe Spuren menschlichen Wirkens hinterlassen. Von Raphael ist nur zu sagen, daß er da war und fortging. Daß er eine in steter Entwicklung begriffene Natur zeigt. Daß er eine Ahnung der höchsten Schönheit in sich trug.

Ein gewisses unpersönliches Element ist seinen Werken eigen, wie denen der antiken Bildhauer. Die Vorsehung hatte ihm eine so herrliche Stellung gegeben, daß die Früchte, die an ihm wuchsen, in ihrer vollendeten Gestalt zu den fast spontanen Erzeugnissen seiner Zeit gehören, als seien sie ohne Urheber entstanden.

2.

Aeußerer Verkehr Raphael's unter Leo dem Zehnten.

Unter Leo X. war Raphael kein Anfänger mehr, der, als von außen her zugezogen, um Gunst sich zu bemühen hatte. In der Reihe seiner Bewunderer müssen der Papst und dessen Vetter Giulio dei Medici voranstehen. Raphael hat sie gemalt. Ueberzeugend wirken sie auf ihrem gemeinsamen Bildnisse als Männer von Geist. Wir trauen ihnen nichts Kleinliches zu. Will man sich vorstellen, wie der Papst nicht mit Raphael's Augen betrachtet, sondern in Wirklichkeit aussah, so betrachte man seine Colossalstatue in Araceli: ein mürrisch geschwollenes Antlitz mit hängenden Zügen. So mag Leo X. ausgesehen haben als er dem Bildhauer gelegentlich einmal ein Paar Stunden schenkte. Raphael hat ihn durch sein Portrait historisch geadelt.

Leo hatte in seines Vaters Hause den Geist bedeutender Männer als unentbehrliches Lebenselement kennen gelernt. Wie Giulio II. gehörte er in den Jahren seiner Kindheit dem Quattrocento an. Er hätte ein Papstthum ohne den Abglanz heidnischer Pracht nicht denken können, die sogar heute noch den Vatican erfüllt und deren Verachtung die Römer mit Schauder erfüllte, als nach Leo's Tode für kurze Zeit der Niederländer Adrian auf dem päpstlichen Stuhle saß. Aber Leo's blöde Augen vermochten das Große nicht zu beurtheilen. Raphael hat das Vergrößerungsglas, dessen der Papst sich zum Sehen bediente, mit auf das Portrait gebracht. Auch ein Band mit Miniaturen liegt auf dem Tische neben ihm. Raphael's Gemälde für die Loggien haben etwas von Miniaturen. Der Papst empfand nicht, daß Raphael's Talent für solche Spielereien zu gut sei.

Leo's Vetter, der Cardinal Giulio dei Medici, hat es sich als Clemens der Siebente in der Folge beim Regieren und Intriguieren

sauer genug werden lassen. Die zwanziger Jahre, in denen er zu seinem und Roms Unglück Papst sein mußte, waren böse vom Schicksal bedacht. Zwar hat er Michelangelo und Benvenuto Cellini beschäftigt: höher als beide aber schätzte er doch den Erzstümper Bandinelli. Zu erkennen, was ein Künstler vermöge und was man seinem Talente bieten müsse, verstanden beide Medici nicht. Clemens ist öfter portraitirt worden: so einfach und vornehm, wie Raphael ihn neben Leo X. brachte, hat kein Künstler ihn später dargestellt. Raphael erlebte seine Zeiten nicht mehr.

Auf höhere Stufe erhob sich der Banquier der Päpste, der prachtliebende Agostino Chigi[1]). Für ihn war Raphael stets beschäftigt und in seinen letzten Zeiten in solchem Umfange, daß Chigi's Aufträge allein ihn ganz hätten in Anspruch nehmen können. Banquiers müssen, wenn sie geistig ernsthaft etwas bedeuten wollen, Männer von Ueberblick und Energie sein. Reiche Leute spielen durch die Mittel, die sie in Händen haben, in der Kunstgeschichte nicht selten eine Rolle, und feine Kenner und Sammler sind aus ihnen hervorgegangen: wie hoch wir Chigi innerhalb dieser Gesellschaft zu stellen haben, ist nicht klar. Ich meine, ob Prachtliebe

[1]) Er stammte aus Siena. Sei hier eingefügt, daß ein schönes Denkmal im Sinne der Kunst des Quattrocento in Siena Raphael zugeschrieben wird. Der Anbau des Domes, die Bibliothek, in der die kostbaren Chorbücher aufgehoben werden, nach deren colossaler Notenschrift die Geistlichen singen, soll von Raphael um 1503 mit Wandmalerei geschmückt worden sein. Einige Zeichnungen dafür rühren von ihm her, die Malerei selbst aber schwerlich. Auf einem dieser Blätter findet sich ein Stück seiner Handschrift. Mitten in dem Raume steht eine Marmorgruppe der drei Grazien von griechischer Arbeit, mit der eine Federzeichnung Raphael's in direkten Zusammenhang gebracht wird. Die Gemälde der ‚libreria del Duomo' sind von Pinturicchio.

oder Eitelkeit oder wirkliches Verständniß das Motiv seiner Aufträge war, läßt sich heute nicht entscheiden.

Auch Leo's Günstling Bibbiena gehörte zu denen, die etwas von den Dingen verstehen. Aus dem Gefolge des Lorenzo dei Medici an den Hof Leo's übergehend, hatte Bibbiena es bis zum Cardinal gebracht, ein Emporkömmling und gescheuter Mann, wie Giovio und Bembo waren, aber gewiß kein Charakter, an dessen Urtheil Raphael gelegen hätte. Es giebt Leute, die, so lange sie jung sind, als belustigend und kenntnißreich und brauchbar mitlaufen, keine Nerven haben und unvermerkt von Stufe zu Stufe steigend sich endlich unter den Ersten befinden, so daß ein Schimmer von Würdigkeit nun auf sie fällt. Bibbiena's Porträt (im Palazzo Pitti) sagt uns wenig. Nicht einmal, wie weit Raphael selbst daran malte. Das geistreichste aller Cardinalporträts von Raphael's Pinsel ist das in Madrid (in andrer Fassung in Neapel), dessen Namen aber nicht genannt werden kann und das ich anführe, weil es zuweilen auch Bibbiena betitelt worden ist. Für diesen jedoch ist es viel zu geistig und vornehm und auch zu jung. Dem Bibbiena sandte Raphael das Bildniß der Giovanna von Arragonien nach Frankreich, als der Cardinal im Dienst des Papstes dort verweilte, und die Qualität auch dieses, über seinen Werth berühmten Gemäldes, zu dem Raphael, wie wir bestimmt wissen, weder die Zeichnung machte, noch das er selber gemalt hat, läßt seinen Gönner als künstlerische Autorität, vor der Raphael sich gefürchtet hätte, kaum dastehen[1]).

Der berühmteste unter den Freunden Raphael's ist der Verfasser des ‚Cortigiano', ‚Des Hofmannes wie er sein soll', jener Graf Castiglione, der immer noch ehrenvoll genannt wird. Die Prosa jener Zeit ist gedehnt. Wer verträgt den vielgelesenen Bembo heute noch? Machiavelli bildet eine Ausnahme. Der Graf

[1]) Alte Copie in Besitz des Berliner Museums.

wurde ſeiner Zeit bewundert. Daß er Raphael mit Liebe anhänglich war, zeigt ſeine Elegie auf ihn. Der Brief Raphael's worin er ihm für ein freundliches Urtheil dankt, das er über die ‚Galatea' ausgeſprochen, iſt nicht im Originale vorhanden[1]). Wie hoch Caſtiglione Raphael ſchätzte, geht auch aus einem Briefe hervor, worin er nach deſſen Tode ſagt, Rom ohne Raphael ſei wie ausgeſtorben für ihn.

Auch Bembo und Arioſt ſollen Raphael nahe geſtanden haben. An Höfen ſteht Alles in Verkehr und iſt ſich befreundet. Bembo verfaßte Raphael's Grabſchrift. Das älteſte italiäniſche Luſtſpiel wurde damals geſchrieben und vor dem Papſte aufgeführt; Raphael richtete den ſceniſchen Apparat ein. Faſt undenkbar, daß nicht Jedermann ihn gern ſah: Cardinäle, Fürſten, Adlige und Künſtler. Viele Namen ließen ſich hier aneinanderreihen: mehr oder weniger vornehme Herren, für die Raphael malte, baute, Entwürfe machte, die ihm theuer, die ſeine ‚amici' und Gönner waren. Ihm waren ſie alle recht, weil ſein eigner Reichthum ihn geiſtig immer im Ueberfluße zu leben erlaubte. Wie Viele wenn ſie mit Goethe ſprachen, hielten ſich für die Geiſtreichen! Eine Fluth von Gedanken umgab ihn zu Rom, von allen Seiten unaufhörlich ſich erneuernd! Immer friſche Fragen wichtigſter Art, die von dort aus ihre Entſcheidung empfingen. Alle Ohren lauſchten dahin. Keine andere Stätte der Welt würde Raphael eine Wirkſamkeit gegeben haben, wie er ſie in Rom inne hatte: den Rang, die Macht, die Gunſt und die Unabhängigkeit.

Das zweite Jahrzehnt des Cinquecento, in welches Leo's Pontificat fällt, war vom erſten, der Regierungszeit Giulio's II.,

[1]) Der in dem Briefe erwähnte Plan der Peterskirche iſt wahrſcheinlich nicht der erſte, ſondern der zweite Plan, den Raphael für die Kirche machte, worüber Geymüller nachzuſehen iſt. Dies wäre auch für die Datirung des Briefes wichtig.

unterschieden. Das Charakteristische der Tage Giulio's ist, daß die, welche später in gemeinsamem Wirken zusammenarbeitend den Umschwung der Dinge herbeiführten, damals noch ohne rechte Kenntniß von einander sich für das Spätere erst vorbereiteten. In gleichem Unterschiede verhielten sich die Zeiten Richelieu's zu denen Mazarin's etwa. In diesem Sinne sind die Tage Giulio's II., je nachdem man den Standpunkt wählt, der Beginn der neuen, oder der Abschluß der alten Zeit. Es ist als faßten die Völker dann weitere Ziele in's Auge. Ihre Geschicke verwickelten sich zu gemeinsameren Schicksalen. Die Gedanken einer allgemeinen kirchlichen Reform ließen die nationalen Sondergelüste der Städte zurücktreten, bei denen es sich früher nur um augenblicklichen kleinlichen Gewinn und Verlust gehandelt hatte. Die Weisheit der städtischen Politiker der alten Schule war aufgebraucht. Die Druckschriften begannen als Agitationsmittel ihre Macht zu entfalten. Charaktere und Individualitäten, denen früher die Möglichkeit fehlte, sich Gehör zu verschaffen, versuchen von den Punkten aus, auf denen sie stehen, die Welt (so groß sie damals war) zu bewegen; die Fürsten empfinden, daß sich neue Gelegenheiten bieten, ihre Machtansprüche zu erweitern, und Rom ist die Börse, an der diese neuen Werthe gehandelt werden. Leo's und Franz des Ersten Zusammenkunft in Bologna im Jahre 1515 war so betrachtet ein Congreß, auf dem das Schicksal der Völker im Großen zur Sprache kam. Raphael sammelte damals Material für seine ‚Krönung Karl's des Großen' im Zimmer des Burgbrandes, wo er den Kaiser unter der Gestalt Franz I. darstellte, dem Leo X. die Kaiserkrone aufsetzt. An den König von Frankreich wurde damals für das Kaiserthum gedacht. Von Karl dem Fünften war noch nicht die Rede.

Doch die äußere Politik der Fürsten und der Städte giebt für den Inhalt der Zeit nur die äußeren Daten: auf die innere Entwicklung der Männer kommt es an, die die bewegende Kraft sind. Aus den Briefen und den Schriften der Humanisten ergiebt

ſich, daß während der Regierungszeit Leo's X. bei den bedeutendſten dieſer Männer eine plötzliche Ausbreitung ihres geiſtigen Einfluſſes beginnt. Bis dahin hatten Luther, Erasmus, Hutten und die Anderen, die unter dem Einfluſſe dieſer drei ſtanden, ſich innerhalb engerer Kreiſe bewegt: dieſe erweitern und ſchneiden ſich jetzt, und das Bedürfniß wird rege, nicht die näheren Freunde, ſondern die Völker als Publicum um ſich zu haben, an das man ſich wendete. Wir dürfen die Jahre Leo's X. die Sturm- und Drangperiode der Reformation nennen. Unmöglich, einen Mann von ſo feinen Organen wie Raphael anders zu denken, als durchdrungen vom Gefühl dieſes neueſten Aufblühens, das das geſammte Europa zu innerer Erhebung fortriß. Der Reuchlin'ſche Proceß, der in Rom ausgefochten wurde, enthüllt uns, mit welcher Freiheit und auch Ungewißheit, zum Theil noch unbeirrt vom Einfluſſe der Parteien, die höchſten Dinge in Rom verhandelt wurden, wo neben der Erörterung der geiſtlichen Fragen das Studium der antiken Autoren die Geiſter erfüllte. Dieſe Dinge floſſen ineinander über. Die Miſchung politiſcher, kirchlicher und gelehrter Intereſſen war das an höchſter Stelle zu nennende geiſtige Element, das Raphael förderte.

Allein es gab noch Eins daneben, dem gleichfalls die höchſte Stelle hätte zugewieſen werden können. Auch das Studium der antiken Autoren nahm andere Geſtalt an. Aus den Bemühungen einſamer Männer entſtand eine internationale Gelehrſamkeit mit Rom als Centrum. Keine andere Stadt gewährte damals den Umgang mit der Antike. Rom erhob ſich hoch über Florenz. Nur in Rom ſtanden die ausgegrabenen Statuen ſo dicht beieinander und wurden mit ſolchem Scharfſinn betrachtet. Im Genuſſe der Antike vergißt man die Welt. Die in wachſender Fülle hervortretenden Elemente der alten Cultur, deren Ueberlegenheit Jeder empfand und an deren Wiederherſtellung Jeder betheiligt ſein wollte, mußten Raphael in ein Daſein verſetzen,

in dem er für das was das Leben ſonſt ihm vorenthielt, im höchſten Maaße entſchädigt war.

Raphael ſcheint ſich zu Zeiten vom Verkehre mit dem Hofe zurückgezogen und den Büchern zugewandt zu haben. So ſehr, daß er in den Ruf eines ‚Melancholikers' kam, der ſich in ſeinem Hauſe einſchließe und nirgends zu finden ſei. Jener Brief Calcagnini's enthält Nachrichten über die Natur eines Verhältniſſes, in dem Raphael in ſeinen letzten Jahren zu dem in Rom weilenden uralten Philologen Fabio von Ravenna ſtand. ‚Fabio, ſchreibt Calcagnini, lebt in ſeinen hohen Jahren, wie ein alter Stoiker, als Menſch und Gelehrter gleich verehrungswürdig. Was der Papſt ihm monatlich auszahlen läßt, gehört ſeinen Freunden oder Verwandten. Kränklich und achtzigjährig ſitzt er in ſeinem Kämmerchen wie Diogenes im Faſſe. Raphael läßt ihn wie ein Kind nähren und pflegen. Raphael' — und nun folgt deſſen vorn gegebene Charakterſchilderung. Raphael konnte nicht verborgen ſein, daß wenn er aus der Freundſchaft gelehrter Männer wirklichen Vortheil ziehen wolle, dieſer nur unter der Form beſcheidener Unterwürfigkeit zu erlangen ſein werde. Vielleicht begann ſich die Stille brauchende Natur ſeines Vaters jetzt in ihm zu wiederholen.

Die Harmonie, die aus Raphael's Werken uns aufliegt, kann ihnen nur aus ſeinem innerſten Charakter heraus mitgetheilt worden ſein. Zehn Jahre lang hatte ich die Camera della Segnatura nicht geſehen; jede Figur, jede Bewegung und Gewandfalte trug ich im Gedächtniß, nichts war mir unbekannt; als ich zu den Wänden aber wieder aufſah, war mir eine ganz neue Erfahrung, als hätte ich es nie empfunden, die Beruhigung, die von ihnen ausging. Dies Element fehlt keinem der eignen Werke Raphael's: wo es zu fehlen ſcheint, iſt der Mangel ein ſicheres Zeichen, daß er nur ſeine Gehülfen malen ließ. Dies perſönliche Empfinden iſt das ſchönſte Kennzeichen, auf das hin ſeine

Werke als seine wahrhaft eigenen erkannt und bestätigt werden: die schweigende Bewunderung, in der man vor ihnen steht. Ich kannte die Madonna di Foligno so gut. Schon in meiner frühesten Kindheit hatte ich den schönen Stich von Boucher-Desnoyers vor Augen gehabt, in späteren Jahren das Gemälde oft gesehen: und dann, als ich in der Pinakothek des Vaticans wieder davorstand, strömte als erster Eindruck, wie etwas Neues, dieses Besänftigende mir daraus entgegen, das nur vor dem Gemälde selbst empfunden werden kann. Und wie wenig ist dieses in seiner heutigen Verfassung das noch, was es zur Zeit seiner Entstehung war.

Sei es noch einmal gesagt: die Welt erschien Raphael schön. Er wollte dabei sein wenn Feste gefeiert wurden. Wir sehen Goethe neben seinen großen Dichtungen, bei denen er unermüdlich im Vollenden war, Carnevalscherze, die nur einem einzigen Abend dienen sollten, und was sonst in Weimar verlangt wurde, mit Vergnügen schreiben und persönlich mit in Scene setzen. Dann aber wieder ist er zu Zeiten für Niemand zu haben: die Tage, an denen er verlangte, ‚daß man ihn bei seinem Glase Wein allein lasse'. So auch Raphael. Meist aber doch wohl traf man ihn. Nicht nur den Künstlern stand er gleich zu Diensten, ‚die er kannte', sagte Vasari, sondern auch denen, ‚die er nicht kannte'. Er brauchte Menschen. Man durfte ihn stören.

Bald genug waren die von Giulio II. ersparten Summen Leo durch die Finger geronnen. Dazu die Verschwörung der Cardinäle, in so massenhafter Gestalt an's Tageslicht kommend, daß dem Papste nur Thränen und Verzeihung übrig blieben. Die Sammlungen für die Peterskirche waren unterbrochen, so daß der Bau in's Stocken kam. Der geistige Aufruhr in Deutschland trat hinzu. All' das aber nicht mächtig genug, um Leo die gute Laune und den Wunsch zu nehmen, sie gut zu erhalten. Seiner Herrschaft wollte Leo genießen. Der Sorgen ledig sein. Das Gefühl sollte

ihm Keiner ſtören, daß Zeiten angebrochen ſeien, die den Glanz des Alterthums vielleicht überböten.

Von dieſer Stimmung des Vertrauens auf das gute Glück ſind auch die letzten Jahre Raphael's umfangen geweſen.

3.

Agoſtino Chigi's Villa am Tiberufer.

Chigi war der Mann der für Leo's Launen die Mittel ſchaffte. Zuletzt, ſagt man, wurden des Papſtes Kleinodien bei ihm verſetzt. Er baute das Gartenhaus, das unter dem Namen Farneſina heute noch berühmt iſt. Rom konnte jenerzeit im Sommer nicht verlaſſen werden wie heute. Die Stadt nahm nur einen geringen Theil des heutigen Roms ein, das den von den Mauern, die Kaiſer Aurelian einſt baute, umſchloſſenen gewaltigen Raum an einer kleinen Stelle ausfüllte. Der Reſt lag verfallen, wüſt und überwuchert da. Auf den Ruinenfeldern wurden die Villen der Päpſte, der Cardinäle und der mächtigen Familien erbaut. Sie lagen weit auseinander in abgelegener Einſamkeit. Das Leben in Gärten und Gartenpaläſten gehörte bis in die Mitte unſeres heutigen Jahrhunderts noch für die Römer zur ſtädtiſchen Exiſtenz wie in den antiken Kaiſerzeiten. Raphael's Gartenhaus, mit Gemälden, die er leicht auf die Wände gemalt hatte, ſtand in der Villa Borgheſe, bis die dort lagernden Garibaldiner in unſerem Jahrhundert es zerſtörten. Der Parnaß der Camera della Segnatura repräſentirt die Zeit Giulio's II., wo antikes Weſen dem mächtigeren nationalen Daſein ſich nur noch anſchloß und unterordnete: die Farneſina iſt das Denkmal der Tage Leo's, wo die neuen Römer die Götterwelt der Griechen und alten Römer in Maskeraden allen Ernſtes wiederzubeleben vermeinten. Ich habe im Leben Michelangelo's die einzelnen Darſtellungen aus der Geſchichte der Venus beſchrieben, die Raphael für die Villa Chigi's erfand: eine Nachblüthe der

antiken Kunst, deren Formen er sich unbefangen anzueignen trachtete. Und habe ferner in meinem Buche über die Ilias Homer's ausgesprochen, daß nach den Kunstwerken der alexandrinischen Epoche Raphael zum erstenmale in den Farnesinamalereien den Geist wieder aufleben ließ, in dem Homer gedichtet hatte. Raphael und Homer verstanden sich.

Alterthum und neueste Zeit sind sich auch auf anderen Wegen bei der Farnesina begegnet. Die im letzten Jahrzehnt vorgenommene Regulirung des Tiberufers forderte einen Theil des Farnesinagartens als Opfer. Bis auf den Spiegel des Flusses herab wurde das Erdreich abgestochen, und in der Tiefe kam ein altes römisches Haus zu Tage, dessen Wände ornamentalen Schmuck tragen. Diese Stücke sind in das Museum von Santa Maria degli Angeli gebracht worden: offenbar Handwerksarbeiten, aber aus jener besten ersten Zeit des Kaiserreiches stammend, wo die Hand des Arbeiters künstlerisch schuf ohne sich dessen bewußt zu sein. In Chigi's Palaste wurden dem Papste und seiner Gesellschaft Feste gegeben und nachdem man getafelt hatte, die goldnen und silbernen Schüsseln in den Fluß geworfen. Hier wollte Michelangelo eine Reihe von Jahrzehnten später eine breite Brücke über den Fluß schlagen und die Gärten mit dem auf dem andern Ufer liegenden Palaste Farnese in Verbindung setzen.

Rom war, wie das antike Rom, erfüllt von Gärten. Mit dem Garten des päpstlichen Beamten Gorizius, der ein Deutscher war, steht Ulrich von Hutten's Name in Verbindung, der in der Gesellschaft, die sich da begegnete, Aufnahme fand. Raphael kann er gesehen und gesprochen haben, der in San Agostino für Gorizius den colossalen Propheten in Fresko an die Wand malte. Und zwar über einem marmornen Marienbild, das Sansovino für Gorizius gearbeitet hatte und auf das Hutten lateinische Verse machte.

Die Jungfrau Maria in lateinischen Distichen zu verherrlichen, gehörte zu dem, was man damals verstehen mußte. Diese Zeiten

waren die heidnischsten für Maria's Bildnisse. Zum Propheten Jesaias gehören zwei schöne Engelknaben, die volle Frucht- und Blumenkränze tragen. Die Aufnahme der Engel in das Reich der antiken heidnischen Genien ist eines der Merkmale jener Zeit. Auf der Madonna von Foligno ist der die Votivtafel tragende Engel von einem antiken Genius nicht zu unterscheiden. Auch die Personificationen an der Decke der Camera della Segnatura zeigen die Vermischung beider Elemente: aus einem der der ‚Poesie' auf einem anfänglichen Skizzenblatte beigegebenen Genien ist später das Christkind der Madonna von Foligno in deren erster Gestaltung hervorgegangen.

Wäre Hutten vom Schicksal nicht in der Krankheit, der er früh erlag, ein so unerbittlich feindlicher Begleiter beigegeben worden, so würde seine geistige Existenz heute einen herrlichen Anblick bieten. ‚Hutten in Rom' wäre dann, wie ‚Goethe in Rom', das Symbol des damals herrschenden Zustandes, der dem deutschen Ritter und Poeten bei all den Schmerzen die er litt, die Worte entlockte: ‚es ist eine Freude zu leben'! Hutten charakterisirt sein Drang auf das Neue, Unbekannte. Zugleich ist er der beste Repräsentant der damaligen Abwesenheit aller Organisation des inneren Lebens im heutigen Sinne. Hutten verharrt ohne politisches Programm in Wünschen und Erwartungen. Die Behaglichkeit des deutschen Lebens wurde durch die wachsende Auflehnung gegen die Herrschaft der Geistlichkeit nirgends unterbrochen, sondern steigerte sich. Hutten sah, umfangen von den Hoffnungen auf ein naherreichbares Aufblühen der Menschheit, im Genusse dessen, was der geistige Verkehr darbot, ruhig die Dinge sich weiterentwickeln. Es stand, wie auch der kalte Erasmus damals sagte, ein goldnes Zeitalter in Aussicht.

Geymüller zufolge soll nicht Peruzzi, wie Vasari sagt, sondern Raphael den Gartenpalast gebaut haben. Es wäre unmöglich, die Stimmung heute wiederzugewinnen, in der ich den stillen

verlassenen Bau vor vierzig Jahren zuerst sah. Heute ist das Haus wieder wohnlich elegant eingerichtet und die Wandgemälde haben durch die Hände roh putzender, unbekannter Restauratoren einen weiteren Theil ihres natürlichen Reizes verloren, den sie, wenn auch zum Theil verwittert und verdorben, früher besaßen. Aber unverwüstlich bleiben sie trotz Allem. Ein Gang durch die Farnesina macht uns heiter und erfüllt mit angenehmen Bildern. Raphael hatte seine Malerei dem Psychemärchen des Apulejus entnommen, so aber, daß nicht Amor und Psyche eigentlich, sondern verschiedene Götter und Göttinnen als Hauptpersonen der dargestellten Scenen erscheinen. Nicht fortlaufende Illustrationen der antiken Dichtung, sondern nur an sie erinnernde Momente daraus bilden den Schmuck der größeren Räume. Beim ‚Raube der Galatea' zeigt sich, wie Raphael aus der Antike und auch aus den Gedichten seiner Zeitgenossen schöpfte. Venus zieht als die Hauptfigur unsere Blicke auf sich. Sie hat etwas Triumphirendes in der Haltung. In beiden Händen hält sie die Zügel ihres Zweigespannes von Delphinen, und in der Muschel, die ihr Fahrzeug ist, steht sie so tief drin, daß ihre Füße darin verschwinden. Die von leichter Gewandung umflatterte mächtige Gestalt bietet sich uns in voller Ansicht dar. Quer über die Brust nach rechts, wohin die Delphine gehen, senkt sich der eine der beiden straff niedergestreckten Arme, ihr Antlitz dagegen scheint sich in leiser Halswendung nach der anderen Seite zu wenden. Die Augen blicken wie über uns hinweg, als wolle sie das Haupt in den Nacken werfen. Das aufgelöste Haar, vom Winde, dem die Fahrt entgegengeht, in die Luft geführt, mischt sich mit den fliegenden Falten des Gewandes. Den Delphinen vor ihrem Muschelwagen ist ein geflügelter Knabe als Fuhrmann beigegeben, der mit der einen Hand in die Zügel greifend, gleich ihnen mehr über, als in den Wellen dahingleitet. Geflügelte Kinder schweben in der Luft und scheinen mit gespannten Bogen Pfeile herabsenden zu wollen. Ganz hinten,

vom Gewölk beinahe versteckt und beschattet, wird der Kopf Amors sichtbar, der aus der Höhe dem Zuge der Göttin nachblickt.

Und um Venus schaart sich ihr Gefolge. Rechts und links neben ihr im Hintergrunde sichtbar, tummeln sich Tritonen, die, dahin und dorthin gewendet, in erhobene Muschelhörner blasen: der eine mit von Blätterwerk umsproßten Schenkeln sich über dem Gewässer haltend, der andere als Reiter eines über die Fluth im Galopp gehenden Rosses, der dritte centaurenhaft selber in einen Pferdeleib verlaufend. Dieser, der mit einem Ruder in den Händen seinen Gang zu beschleunigen sucht, trägt eine Nymphe auf dem Rücken, die abgewandt quersitzend den Arm um seinen Hals geschlungen hat. All' das füllt den Hintergrund: nun aber, dicht vor der Göttin, und unseren Blicken näher noch als sie selber, ein gewaltiges Paar, das von der linken Seite herankommt: ein Triton, der eine Nymphe hoch in den Armen emporhält und an sich drückt. Sie aber sieht ruhig auf ihn nieder und scheint sich kaum von ihm losmachen zu wollen. Den rechten Arm, unter dem sich das struppige Haupt des Meergottes ihr dicht an die Brust drängt, während er thierisch sehnsuchtsvoll zu ihr emporblickt, hat sie, im Gelenke gelinde gebeugt, hoch erhoben; und mit den Fingerspitzen hält sie, weit über ihrem Haupte, um das die Haare mit einem Stirnbande fest geordnet sind, den Zipfel eines schmalen Schleiers, der sich nach oben hin vom Winde sanft aufgebauscht wie ein auffliegendes Segel rundet und dessen anderes Ende die andere Hand hält. Hier ist der herabsinkende Arm im Ellenbogen scharf geknickt, so daß die sich emporbiegende Hand die Schulter berühren könnte. Beinahe lächelnd blickt die Nymphe so zu dem Triton herab, von dessen nervigem Arm sie über den Hüften hart umschlungen wird. Sie scheint ihm trotz seiner wilden Kraft an Stärke doch fast ebenbürtig, denn dasselbe Element von Uebermuth umgiebt auch ihre Gestalt, das die Göttin in der Muschel so schön als unbezwingbar erscheinen läßt. Das ist

Galatea. Nur aus diesen wenigen Figuren ist die Composition gebildet und doch wirkt sie so lebendig auf die Phantasie, daß wir ein Gewühl von unzähligen Meergöttern über das unendliche Meer hinstürmen zu sehen vermeinen, dem Winde entgegen, der die Fluth mit leichtem Schaume überkräuselt.

Im Leben Raphael's nennt Vasari dies Gemälde eine ‚Galatea auf dem Meere, getragen von einem Gespann Delphine, mit Tritonen und vielen Meergöttern umher'. Im Leben des Marc Anton, wird das Werk zum zweitenmale von ihm erwähnt, hier heißt es: ‚Galatea auf einem von Delphinen gezogenen Wagen, mit einigen Tritonen umher, welche eine Nymphe geraubt haben'. Im Leben des Peruzzi lesen wir: ‚Galatea, die von Meergöttern geraubt wird'. Lomazzo, ein späterer Kunsthistoriker, spricht bei dem Gemälde von ‚Meergöttern, welche Galatea's Nymphen entführen', und Donat läßt Galatea ‚fliehend über die Wellen eilen, während die Meerungeheuer sie verfolgen'. Andere behaupten, Philostrat's Galatea sei von Raphael dargestellt worden. Hören wir nun, wie Philostrat ein antikes Gemälde, das er vor Augen hatte, darstellt.

‚Galatea gleitet leicht über die sanfte Fläche des Meeres dahin, ein Viergespann von Delphinen lenkend, die in einer Reihe im Geschirre gehend und nach derselben Richtung vorwärts schwimmen. Die jungfräulichen Töchter Triton's sind ihre Lenkerinnen, die Mägde der Galatea, die Delphine fest am Gebisse haltend, für den Fall, daß sie etwa übermüthig würden und mit den Zügeln nicht mehr zu lenken wären.

‚Galatea aber läßt über ihrem Haupte einen purpurnen Schleier sich in die Lüfte heben, der ihr Schatten geben und zugleich für die Fahrt als Segel dienen soll und von dem ein Schimmer ihr über Stirn und Haupt fällt, wenn auch nicht so lieblich als der eigne Hauch ihrer Wange. Ihr Haar aber flattert nicht in den Lüften, denn es ist feucht und der Wind vermag es nicht aufzuheben. Und der Ellnbogen des geknickten weißen Armes

ſteht vor und die Finger berühren die ſanfte Schulter, und die Arme ſcheinen ſich zu bewegen, und der Buſen tritt hervor und Schenkel und Knie ſind von jugendlicher Schönheit. Und die Spitze ihres Fußes, in reizender Bewegung, zieht eine Furche über das Meer als ſei er das Steuerruder des Fahrzeuges. Und ein Wunder ſind ihre Augen, die etwas Fernes, weit über die Fläche des Oceans hin, zu ſuchen ſcheinen[1].'

Das klingt anmuthig iſt oft dargeſtellt worden, in der Farneſina von Raphael aber nicht. Raphael's Quelle lag viel näher. Gehen wir zu Apulejus' Märchen über.

Ich ſagte oben, daß Raphael's Pſychemärchen weniger Pſyche, als die Götter und Göttinnen zum Inhalte habe, von denen darin erzählt wird. Apulejus beſchreibt, wie Venus, nachdem ſie ſich mit Amor erzürnt, in voller Majeſtät über das Meer dahinzieht, ein zur Darſtellung reizendes Gemälde. ‚Das Gefolge der Göttin, erzählt Apulejus, eilt ſie zu begleiten. Da ſind die Töchter des Nereus, die ſich zum Tanze ſingen; mit bläulichem, ſtorrem Barte Portunus; und mit ſchwerem, fiſchigem Schooße Salacia; doch als Fuhrmann des Delphins der kleine Palämon. Ueber das Meer hin ziehen in Schaaren die Tritonen, der eine leichthin auf einer Muſchel blaſend, der andere mit ſeidenem Schirme dem Brand

[1]) Von anderen Künſtlern und von Raphael ſelbſt an anderer Stelle iſt das dargeſtellt worden wie Philoſtrat es beſchreibt, die auf der Wand der Farneſina aber im Muſchelwagen fahrende Göttin zeigt von Philoſtrats Galatea nicht einen Zug. Das Haar fliegt, ſtatt ſchwer aufzuliegen; der Wind kommt entgegen, ſtatt ihr, damit der Schleier zum Segel werden könne, in den Rücken zu blaſen; kein auffliegender Schleier überhaupt, kein purpurner Schimmer auf dem Antlitz, kein im Ellnbogen gekniekter Arm, kein ſichtbarer Schenkel — denn das Gewand umgiebt Raphael's Geſtalt hier — keiner der beiden Füße ſichtbar, keine Dienerinnen bei den Delphinen.

der Sonne wehrend, ein dritter unter den Augen der Herrin den Spiegel des Gewässers emporhebend, andere wieder unter dem Doppelgespann der Delphine durchschwimmend. So geleiten sie Venus in den Ocean hinaus.'

Davon fehlt Manches auf Raphael's Gemälde, Anderes aber ist da, und Apulejus Märchen läßt in unserer Phantasie das Bild zurück, was Raphael darstellt. Die Beschreibung der Galatea von Philostrat war Raphael bekannt, denn um dieselbe Zeit etwa, zu der die Malereien der Farnesina entstanden, hat er im Badezimmer des Cardinal Bibbiena im Vaticane unter vielen einzelnen Figuren eine schaumgeborene Venus dargestellt, die, den fliegenden Schleier ausgenommen, Zug für Zug Philostrat's Galatea entspricht. Mit dem einen Fuße steht die Göttin in der Muschel, den andern hat sie nach rückwärts ausgestreckt, so daß dessen Spitze das Meer ritzt wie ein Steuerruder. Den Arm hält sie erhoben, daß der Ellnbogen scharf heraussteht. Kein Gewand verhüllt sie. Und auch das Haar flattert nicht, sondern liegt, wie Philostrat beschrieb, schwer auf ihren Schultern.

Ziehen wir nun auch in Betracht, was Brunn zuerst bemerkt hat, daß die antik-römische Kunst der späteren Jahrhunderte mythologische Gestalten in nur scheinbarer Handlung zusammenstellt: es sehe aus, als ob etwas vorgehe, aber es ereigne sich nichts. Raphael's Göttin und ihre Umgebung hätten, so betrachtet, vielleicht nichts als eine Anzahl zu lebhafter Handlung scheinbar vereinigter, nur ornamental jedoch gedachter Gestalten bedeuten können. Vasari beschreibt in seinen ‚Raggionamenti' eines der Deckengemälde im Palazzo Vecchio zu Florenz. Venus, Galatea, Leukothea und Amphitrite werden da von ihm zusammen genannt. Ich sah das Gemälde. Alles ist in Bewegung. Seeungeheuer wimmeln durcheinander: nichts aber geschieht. Nur eine Stimmung soll zum Ausdrucke kommen. Jenen Schleier, den Philostrat als Attribut der Galatea beschreibt, sehen wir hier über Venus flattern.

Aber der Deutung des Gemäldes der Farnesina in diesem Sinne widerspräche eine andere Beobachtung wieder.

Die Renaissance hat sich nicht damit begnügt, die dem Alterthum entnommenen Mythen zu wiederholen, sondern bildet sie weiter. Die Tritonen des Alterthums lebten als reale Geschöpfe im Glauben des Cinquecento wieder auf. Burkhardt[1]) giebt Poggio's wahrhaftige Erzählung von einem Triton, der an der dalmatinischen Küste seinerzeit Frauen und Kinder raubte. Fünf Waschfrauen hätten das Ungethüm dann todtgeschlagen und sein hölzernes Modell werde in Ferrara gezeigt. Niemand zweifelte im Quattrocento wohl an der Wahrheit dieser Geschichte, so wenig wie damals an dem Märchen gezweifelt wurde, daß tief im Aetna die Werkstätte der Cyklopen sei. Wenn Castiglione also in zwei seiner lateinischen Elegien[2]) die Gefahren beschreibt, denen junge Mädchen seitens der räuberischen Tritonen ausgesetzt seien, wenn sie am Meere einsame Spaziergänge machten, so weist er auf Etwas hin, was damals für möglich gehalten wurde. Er malt drohend aus, was den Opfern der struppigen Ungeheuer auf dem Meere dann bevorstehe. Man könnte denken, Raphael habe in Anlehnung an diese Verse seines Freundes, die Gruppe des Triton und der Frau, die er mit den Armen festhält, in das Gemälde der Farnesina hineingebracht.

Aber das würde wieder unerklärt lassen, warum wir die geraubte Nymphe in den Armen des Triton so wenig Furcht zeigen sehen. Dies zu erklären, haben wir die Richtung zu betrachten, in der bereits in antiken Zeiten der Galateamythus sich fortentwickelte.

Das Loos der Göttin Galatea ist nicht nur, von ungestümen Liebhabern verfolgt zu werden, sondern zugleich auch, sie zur Jagd auf sich anzureizen. In einem seiner Hochzeitsgedichte[3]) beschreibt Sidonius Apollinaris — einer der letzten römischen und,

[1]) Renaissance, 3. Aufl. II, 292. [2]) Cortigiano Ed. 1733, S. 347. [3]) Carmen XI.

wie man zugleich sagen könnte, frühesten französischen Schriftsteller, denn das geziert Liebenswürdige seines gallischen Styles gleicht der französischen Diktion — das Innere eines Tempels, welchen Vulkan mit Bildwerken ausgeschmückt hat. Ein Triton wird geschildert, der auf seinem gewölbten Rücken heißen Herzens Dione durch die kühlen Wellen trägt. Aber Galatea drängt sich auf ihrem Muschelwagen an beide heran, fährt dem Triton mit festem Daumen in die Schuppen und nickt ihm Gewährung aller Wünsche zu. Das Ungethüm fängt Feuer. Hellauflachend schlägt es mit dem fischigen Schweife nach ihr, als ob sie schon die Seine sei, und hinterher stürmt die Schaar der Amoren; einer auf einem Delphine reitend, den er mit Rosenketten zügelt; der andere auf einem grünen Seekalbe hängend, das er an beiden Hörnern gepackt hat; der dritte mit den ausglitschenden Sohlen stehend auf dem Rücken eines Seethieres, während er zugleich Flügel an den Füßen hat[1]).

Aggressive Coquetterie war das Kennzeichen Galatea's auch im Cinquecento. Dieser Anschauung entsprang das Gedicht des Pontano, das Raphael gekannt zu haben scheint als er die Farnesina ausmalte. Pontano, der Neapolitaner, war Gelehrter, Dichter und Staatsmann; liebenswürdig, fein, unerschöpflich in Laune und Lebenskraft; einer von denen, denen antikes Latein und Dasein zur zweiten Natur geworden waren, als sei er mit Catull und Properz Arm in Arm gegangen. In Neapel und Florenz sproßte das Alterthum damals am blühendsten wieder auf.

Spielerisch neckt Galatea sich mit dem Meere,
Wirft ihre nackten Glieder hinüber, herüber,
Und es strömen die Wellen von fern dem sanften
Busen entgegen.

[1]) Diese Stelle des Sidonius Apollinaris war eine der Quellen der Personifikation des ‚Meeres', die Cornelius in der Münchner Glyptothek als Fresco gemalt hat. Der Carton in Berlin.

Da in der weiten Höhle regt Polyphem ſich,
Hebt ſich empor und ſchaut! Und die Ziegenheerde
Läßt er allein: zum Ufer ſpringend ſtürzt er
Sich in die Brandung.

Schlägt in die Fluthen ein die nervigen Arme,
Bricht mit dem ſtruppigen Haupt quer durch die Wogen,
Vorwärts wälzt er ſich wie eine Schlange im Schatten
Ueber das Gras hin.

Doch Galatea, ihm vor, fühlt, daß er ihr nach will,
Pfeilſchnell eilt ſie dahin, doch nicht zu flüchtig:
Zögernd manchmal lockt ſie ihn, aber zugleich doch
Schreit ſie um Hilfe.

Und nun! Alle die Götter, hierher, dorther,
Eilen herbei, ſie zu retten, doch Polyphem weicht,
Wenn auch müde und durch der Götter Stimme
Rückwärtsgetrieben,

Nicht ſo leicht von der Nymphe, faßt ſie, küßt ihr
Von den roſigen Lippen den Preis des Sieges
Und dann fort! Doch ſie mit finſterer Stirne
Taucht in die Tiefe*).

*) Dulce dum ludit Galatea in unda
Et movet nudos agilis lacertos,
Dum latus versat, fluitantque nudae
Aequore mammae,

Surgit e vasto Polyphemus antro
Linquit et solas volucer capellas,
Nec mora, et litus petit, et sub altos
Desilit aestus.

Daß Polyphem von Raphael in einen Triton verwandelt wurde, darf nicht auffallen. In der Ode selbst erst vollzieht sich diese Verwandlung: wie Polyphem Galatea verfolgt, scheint er die Gestalt eines Tritonen angenommen zu haben. Die Renaissance erlaubte sich viel in dieser Richtung. Die Centauren bei der ‚Hochzeit der Lapithen', oder bei der ‚Erziehung des Achill', oder beim ‚Raube der Dejanira', sehen wir mit derselben Freiheit in die Gestalt bockbeiniger Satyrn gebracht. Es kam darauf an, das zu geben, was malerisch am bequemsten lag.

Somit stellt Raphael's Gemälde den Zug der Venus dar, wie Apulejus ihn im Psychemärchen erzählt und es ist Galatea mit dem Triton nach Pontano von Raphael hineingebracht worden, um der Composition mehr Leben zu verleihen.

Impiger latis secat aequor ulnis,
Frangit attollens caput, et per undas
Labitur, qualis viridi sub umbra
Lubricus anguis.

Illa veloces movet acris artus
Dum peti sentit, simul et sequentem
Incitat latens, simul et deorum
Numina clamat.

Illicet divûm chorus hinc et illinc
Fert opem fessae. At Polyphemus ante
Non abit, lassus quidem, et deorum
Voce repulsus.

Quam ferox nymphae tumidis papillis
Injicit dextram, roseoque ab ore
Osculum victor rapit, illa moesta
Delitet amne.

Dieses Verhalten der Künstler des Cinquecento dem antiken Mythus gegenüber ist für die Erklärung der Denkmäler der Renaissance von Wichtigkeit. Abweichende Auffassungen desselben Kunstwerkes an verschiedenen Stellen verlieren so ihr Bedenkliches und die Widersprüche, in die Vasari sich verwickelt, indem er dasselbe Werk bald so bald so erklärt, fallen seinem Zeitalter zur Last. Man kritisirte nicht wie wir heute auf reinliche Resultate hin. Man suchte das Exacte in ganz Anderem. Man hatte die Situation im Allgemeinen im Auge und legte geringen Werth auf die Namen. In einem Briefe[1]), in welchem Sebastian del Piombo Michelangelo mittheilt, welche Darstellungen für die Wände des Saales des Constantin im Vatican bestimmt worden seien, nennt er die Schlacht am Ponte Molle ‚eine Schlacht, in welcher der Kaiser einen gewissen König umbringt' (ammazzò un certo rè). Das hatte Sebastian aus dem Munde des Papstes selbst. Keiner von ihnen beiden vielleicht wußte, daß Maxentius es sei, der hier umkomme, und wer Maxentius sei: ihnen genügte für das Gemälde die Situation, daß ein Kaiser siegte und der Gegenkönig dabei im Flusse ertrank. Bekannt ist Raphael's Darstellung aus dem Psychemärchen: wie Amor von Jupiter getröstet wird, der ihn auf die Wange küßt. Vasari erklärt, Jupiter sei dargestellt wie er Ganymed küsse. Er übersah die Flügel und den Bogen mit den Pfeilen, die Amor doch auf den ersten Blick kennzeichneten: die Hauptsache war für ihn, daß ein schöner Jüngling geküßt wurde, und die Umtaufe in Ganymed war fertig. Vasari nahm leicht, was Jedermann zu seinen Zeiten leicht nahm.

Die Kunsthistorie beschrieb damals sogar Dinge, die überhaupt nicht vorhanden waren. Vasari sieht auf Raphael's Parnaß in der Camera della Segnatura in der Luft flatternde Amoren, die sich nur auf Marcanton's Stich finden. Giovio spricht von

[1]) Vom 27. Oct. 1520.

einer Auferstehung Christi in der Stanza des Heliodor und meinte wahrscheinlich die Befreiung Petri, denn beide Darstellungen haben das Gemeinsame, daß Soldaten aus dem Schlafe herausgeschreckt plötzlich emporfahren und von übernatürlichem Lichtglanze zurückgeworfen sich gegen die Erscheinung zu schützen suchen: bei Giovio herrschte so sehr die Empfindung, dies sei das einzige Kennzeichen der Auferstehung, daß er für überflüssig hielt, genauer nachzusehen. Vasari's Widersprüche in der Deutung der Galatea zeigen, daß er jedesmal aussprach, was ihm beim Schreiben in den Sinn kam. Wir sahen: im Leben Raphael's erklärte er die Gestalt in der Muschel für Galatea, ohne über ihr Verhältniß zur Nymphe etwas hinzuzufügen. Im Leben des Marcanton sollte eine von Galatea's Nymphen geraubt werden. In dem des Peruzzi aber wird Galatea selbst geraubt: hier hat also auch Vasari diejenige Figur als die Hauptperson der ganzen Composition vor Augen gestanden, die sich vorn links in den Armen Polyphem's windet.

Pontano's Verse sind Gelegenheitsgedichte. Er hat im Neapel des Quattrocento gelebt als wohne er noch im alten Neapolis. Die kleinen Erlebnisse, die uns aus seinen Versen wie Bilder des Theokrit entgegenspringen, sind antik empfunden, gedacht, gedichtet. Keine absichtliche, sondern eine zwanglose Wiederholung des großgriechischen ungebundenen Lebensgenusses. Pontano würde auf dem Parnasse in der Camera della Segnatura sicher zu finden sein, wären wir heute im Stande, ihn da wiederzuerkennen.

Auch zu einem ‚Parisurtheil' Raphael's, das in einem Stiche Marcanton's erhalten blieb und vielleicht für die Farnesina als Seitenstück der Galatea bestimmt war, wurde, scheint es, der Text eines neapolitanischen Dichters benutzt: des Sannazar, berühmter noch als Pontano. In einem prosaischen Stücke beschreibt er die von Raphael dargestellte Scene. Daß Sannazar's

Gedichte Raphael bekannt waren, beſtätigen deſſen eigene dichteriſche Verſuche, in denen wir Wendungen Sannazariſcher Sprache wiederfinden.

Laſſe ich den geſammten inneren Wandſchmuck der Farneſina vor meinen Blicken vorüberziehen, ſo ſteigt mir nun doch aber als Entzückendſtes darin ein in ihren oberen Zimmern ſichtbares Gemälde in der Erinnerung auf, das Raphael nicht gemalt hat. Denn nur eine Röthelzeichnung von ihm iſt vorhanden, die die erſte Grundlage der Compoſition bildet. Es rührt von einem Meiſter her, der nicht Raphael's Schüler war, ſondern den er in Rom vorfand als er im Vatican zu malen begann, und deſſen Bildniß er neben ſeinem eigenen auf die Schule von Athen brachte. Ein ſelbſtändiger Künſtler, der in Mailand neben Luini und Lionardo begann, aus Sien ſtammend, wo ſeine beſten Sachen heute noch ſtehen: Soddoma. Er iſt es, der die Familie des beſiegten Darius vor dem ſiegreichen Alexander und deſſen Hochzeit mit Roxane auf die Wände eines der oberen Zimmer der Farneſina gebracht hat. An dieſe Werke denke ich zuerſt wenn die Farneſina genannt wird. Sie ſind märchenhafter als Raphael's Malereien.

Jede der beiden Fresken Soddoma's nimmt für ſich eine Wand des durch dunkle, ſchwere Kaſſettirung gedrückten Gemaches im oberen Stockwerke ein. Soddoma, wie die geſammte mailändiſche Schule, war weniger auf reale Natur als auf verführeriſche Wirkung aus. Die Beſchreibung eines antiken Gemäldes, die Lucian giebt, hat ihn zu Roxane's Hochzeit angeregt. Man vergißt das

[1]) Von Sannazar iſt auch das Gedicht von der Geburt Chriſti, das in lateiniſchen Hexametern gedichtet, Gottvater und die übrigen Himmelsbewohner in einen homeriſchen Olymp verwandelt. Es iſt Clemens VII. zugeeignet. Maria erſcheint darin wie eine heidniſche Gottheit.

Werk nicht wieder. Ein knieender Amor löst der auf dem Lager sitzenden Königsbraut die Sandalen von den Füßen, ein anderer hat ihr die leichtdurchsichtige Hülle von der Schulter genestelt.

Nur eine schöne Zeichnung also haben wir, die auf Raphael als den ersten Erfinder des Gemäldes hindeutet: auf ihr finden wir einen jugendlichen Frauenkörper, der auch auf anderen Studienblättern Raphael's für die Gemälde der Farnesina wiederkehrt. Drei Jahre vor seinem Tode war das. Zwei von diesen Blättern zeichnen sich dadurch aus, daß jedesmal auch der Kopf und das Antlitz sorgfältig gezeichnet sind und daß die wiederkehrende Aehnlichkeit unverkennbar ist. Eines der Zwickelgemälde der unteren großen Loggia zeigt Venus, welcher Psyche, vor ihr kniend, die Büchse der Pandora darreicht. Sie hat sie aus der Unterwelt geholt und die Gewährung ihres Glückes hängt daran. Venus, halb erstaunt, halb als wolle sie im Scherz die Annahme verweigern, hebt beide Hände in die Luft. Für diese Venus zeichnete Raphael den herrlichen Körper der jungen Frau zuerst. Antlitz und Gestalt[1]) übertreffen auf dem Blatte, auf dem jeder Strich von Raphael ist, bei weitem das oft übermalte Gemälde selbst. Zum zweitenmale, noch lebendiger, jugendlicher finden wir die Gestalt auf dem Studienblatte zu den drei Grazien, die, bei Psyche's Hochzeit sie und Amor mit ihren Gaben überschütten. Derselbe herrliche Körper, dasselbe Antlitz und zwar mit einer auffallenden Besonderheit: das Haar nämlich trägt die junge Frau, die hier als Modell diente, schlicht über die Stirn getheilt, aber es erscheint die eine Hälfte etwas voller im Haar, als stehe es hier ein wenig dichter, und gerade wo es sich theilt, sind ein paar Strähnen frei geworden, ohne dahin oder dorthin sich anzuschließen. Daran erkennen wir am sichersten, daß es immer dasselbe Antlitz sei. Um dieselbe Zeit auch malte Raphael die Große Madonna

[1]) Das Blatt ist in Lille.

des Louvre, und auch für diese haben wir eine Röthelzeichnung, die abermals diese Gestalt wiedererkennen läßt. Und als Schluß: man glaubt Züge dieses Antlitzes auf der Sistina wiederzuerkennen.

Vasari aber erzählt von einer Frau, von der Raphael nicht getrennt sein wollte als er in der Farnesina malte. Um ihretwillen habe er die Dinge da vernachlässigt. Und endlich sei seinen Freunden nichts übrig geblieben, als sie zu ihm auf die Gerüste zu bringen, so daß er durch sie selbst nun bei der Arbeit festgehalten wurde.

Achtes Kapitel.

Die letzten Werke.

Transfiguration. — Der Sieg Constantin's über Maxentius. — Raphael's Tod.

1.

Die Verklärung Christi.

Das Gemälde der Verklärung Christi bedeutet den Abschluß der Bemühungen Raphael's, ein Bild Christi zu gestalten.

Er und Michelangelo schienen, gleich im Beginne ihrer Laufbahn ein Jeder, in Pietà und Grablegung das gegeben zu haben, was am dringendsten von den bildenden Künstlern ihrer Zeit gefordert wurde: das Christusideal, bei dessen Anblick man sich beruhigen könnte. Die Aufgabe aber verlangte bald eine andere Lösung. Neue Ansprüche erhoben sich aus neuen Anschauungen. Ihr Leben lang haben Michelangelo und Raphael ihnen gerecht zu werden versucht. Von Michelangelo jedoch ist überhaupt nichts Besseres mehr geschaffen worden, so oft er auch von frischem ansetzte; Raphael dagegen hat für den über das Irdische hinaus erhöhten Christus in der Transfiguration den abschließenden Typus gefunden. Für den irdisch-lebenden Christus gelang es ihm nicht.

Das Christusideal der im Quattrocento erzogenen Künstler genügte dem Cinquecento immer weniger. Es lag das in Verhältnissen, deren Einfluß im Cinquecento ebenso sicher sich geltend machte, als bestimmte Ursachen den Umschwung der Anschauungen im Quattrocento hatten hervortreten lassen. Es handelt sich um

ein historisches Gesetz: nationalen geistigen Umschwüngen entspringen materielle Umwälzungen, die, Anfangs nur nebenherlaufend, die Oberhand gewinnen und dann wieder in den geistigen Dingen den Ausschlag geben. Es tritt der Moment ein, wo die Männer des geistigen Ueberganges die rechten Wege, um abermals fortzuschreiten, nicht mehr finden. Die neue Bewegung selbst erzieht diejenigen erst, von denen sie später getragen wird. Diese neuesten Leute geben so lange den Ausschlag bis das Spiel sich abermals wiederholt. Im Quattrocento waren die Bürgerschaften der beste Boden für die fortschreitenden Gedanken gewesen, die die Städte sich zum Vortheil ausnutzten: in den Städten wurde die Reform der Kirche vorbereitet. In der Fortentwickelung des Cinquecento aber kamen neben den Städten die Fürsten empor: die, welche die Umgebung der Fürsten bilden, von ihnen abhängen und an den Höfen ihre Carrière machen werden nun die Träger der Streitigkeiten, in die die Gedankenkämpfe und Kriege des Zeitalters der Reformation auslaufen. Der nachwachsenden jüngeren Generation des Cinquecento ward es zu enge in den Städten. Die bürgerlichen Verfassungen hatten etwas hart Egoistisches in den Rangverhältnissen, etwas Unbarmherziges in den Gesetzen, etwas Grausames in ihrer Durchführung, wie wir sie heute in der Schweiz noch beobachten und aus Keller's Dichtungen lernen. Wer städtischem Gerichtsverfahren anheimfiel, ging furchtbaren Erlebnissen entgegen, denn Collegien, die objectiv zu urtheilen haben, dürfen der Menschlichkeit wenig Gehör geben, auch wenn die einzelnen Mitglieder gütige Naturen sind: mit dem Eintritt der Fürstenherrschaft war dem persönlichen Ermessen und der Gunst, aber auch der Gnade Raum gegeben. Talentvolle Männer hatten, wenn ihnen die Vaterstadt fehlte, im Dienste des Fürsten das Vaterland als festeren Halt unter den Füßen. Unterwerfung aber in geistigen Dingen wurde gefordert.

Dieser Umschwung der Verhältnisse hat im neuen Jahrhundert die alte Florentinische Freiheit des Quattrocento unmöglich gemacht, so daß die unbeschränkte Herrschaft der Herzöge, obgleich sie die bürgerliche Organisation der Stadt, nun ihrer Residenz, zerstörten, in Toscana, ja in Florenz selber endlich populär werden konnte. Nur in dem von einer Anzahl fürstlicher Familien regierten Venedig ist es einem einzelnen Hause nie gelungen, obenauf zu kommen. Unter der Herrschaft einer erleuchteten Aristokratie stehend, hatte Venedig Anfang des Cinquecento, als man in Rom selber noch zum Theil an eine freiwillige Reform der die Kirche repräsentirenden Geistlichkeit glaubte, den Schutz der freien Ideen in Italien übernommen.

Die große Angelegenheit der ersten Hälfte des Jahrhunderts war, ob Frankreich oder Habsburg den Sieg in Europa davontragen werde und ob die siegende Macht mit Hülfe der liberalen Ideen emporkommen und sich halten könnte, so daß die liberalen Ideen in Rom selber die Obermacht gewönnen. Diese Gedanken bewegten ohne nationale Unterschiede ganz Europa gleichmäßig. Raphael und das Rom Leo's X. war mit vollem Interesse an ihnen betheiligt. Zu Raphael's Zeiten bekämpften sich die Parteien im Vatican und die liberale glaubte nicht, daß sie unterliegen werde. Ein guter Gradmesser für diese Dinge ist die Correspondenz des Erasmus, weil dieser mit allen Parteien in Verbindung stand und ihm über alle berichtet wurde. Die Briefe müssen freilich in ihrer echten Gestalt und der richtigen Datirung erst noch herausgegeben werden.

Zu verfolgen, wie diese Bewegung in der bildenden Kunst ein Echo fand, gehört zu den anziehendsten Betrachtungen. Zugleich aber zu den schwierigsten Untersuchungen, weil die Fülle des Materiales so groß ist. Einzelne Werke zu beurtheilen, fällt nicht schwer, ganz im Allgemeinen Epochen festzustellen, trägt man Scheu. Ueber das florentinische Christusideal im Quattrocento habe ich ge-

sprochen: den allgemein gültigen Christus des Cinquecento haben weder Rom noch Florenz, sondern hat Venedig geschaffen. Dem zwischen hohen einheimischen Familien unabhängig hoch emporkommenden Tizian gelang es, den Christus zu gestalten, dem die Bolognesen, Spanier und Rubens dann europäische Geltung verschafften. Vornehmheit und Eleganz wurden von den himmlischen Heerschaaren nun verlangt. Wie sie früher den bürgerlichen Bevölkerungen der Städte entsprochen hatten, begehrte der Adel nun, daß der Himmel von seines Gleichen bewohnt werde. Der den Fürsten nahestehende Edelmann des Zeitalters der Reformation und des darauf folgenden wurde als imponirendes Ideal der Männlichkeit populär in Europa. Wenn Christus früher mit den Armen und Niedrigen zu Tische sitzend, arm selber erschien, zeigen die Venezianer, Paul Veronese voran, ihn in Gestalt eines durch die Länder pilgernden Prinzen, dem, wo er einkehrt in den vornehmsten Häusern glänzender Empfang zu Theil wird. Seine früher bescheidenen Genossen werden zu hohem Range und höfischer Sitte erhoben und wenn Tafel gehalten wird, sitzt er in den Manieren eines vollendeten Edelmannes obenan. Tizian's ‚Christus mit dem Zinsgroschen' ist das früheste Denkmal dieser neuen Auffassung. Zwar ist er von diesem aristokratischen Wesen nur erst wie von einem sanften Parfum durchzogen, in dieser Richtung aber wurde fortgeschritten und Rubens zuletzt hat sie zum Aeußersten verfolgt. Immer blieb im Quattrocento, dessen Künstler das Real-Natürliche in Christus beinahe roh darstellten, zwischen Christus und denen, mit denen er verkehrt, eine Kluft, die seine Gedanken von denen der Menschen trennt: die Venezianer des Cinquecento hoben diesen Unterschied auf. Nicht nur ist Christus in seiner Erscheinung Mensch wie andere Menschen, sondern er denkt und empfindet auch wie sie. Etwas Bühnenhaftes kommt in seinem Auftreten zur Darstellung. Fast möchte ich sagen, etwas Gladiatorenhaftes, als erleide er nicht für die Menschheit den Tod, die

er erlösen will, sondern als sterbe er nur, um Fürsten und ihrem Hofstaate ein elegant-erbauliches Schauspiel zu bieten. In diesem Sinne z. B. hat Lebrun für seine allerchristliche Majestät den König von Frankreich die Kreuzigung gemalt, die Edelinck's Kupferstich dann berühmt gemacht hat.

Nicht nur die Gestalt Christi aber kommt hier in Betracht, sondern die gesammte kirchliche Malerei steht mit den äußeren Verhältnissen der Epochen stets in natürlichem Zusammenhange. Ich habe bei Raphael's florentinischen und seinen römischen Madonnen den Umschwung der Anschauungen erörtert. Alle Bewohner des Himmels machen ihn mit. Das Ideal des jugendlichen Johannes empfängt zu Anfang des Cinquecento neue Gestaltung. Jeder Kunstfreund der Florenz besucht hat, kennt den Johannes des Andrea del Sarto, eines Meisters, der neben Raphael und unabhängig von ihm zu den ersten seiner Zeit gehört. Den von schwärmerischen Gedanken erfüllten Jünglingskopf, den Andrea dem Heiligen verlieh, vergißt Niemand wieder. Schönheit, Geist und edle Geburt sprechen aus ihm uns an. Auch Raphael hat einen Johannes in diesem Sinne gemalt, das Gemälde fällt in seine letzten Jahre. Etwas fürstlich Repräsentirendes liegt in der tadellosen Gestalt. Eine gewisse Hoheit irdischer Art. Niemals aber erniedrigt die ältere römische und florentinische Schule diese fürstliche Güte zu bloßer Liebenswürdigkeit.

Raphael und Michelangelo und die römisch-florentinischen Künstler empfanden wohl, daß das Quattrocento abgethan sei, und in ihren Werken stehen uns ihre noch kaum übersehbaren Versuche vor Augen, den neuen Ansprüchen zu genügen. Niemals aber haben sie die Wege der Venezianer betreten: Rom war ihre Stätte: die antike Kunst beherrschte Künstler und Publicum dort gleichmäßig. Wenn wir von Raphael aus den Jahren seiner Meisterschaft so wenig Gemälde haben, auf denen Christus erscheint: kein Abendmahl, kein Weltgericht, keine Kreuzigung, so

lag der Grund vielleicht in Raphael's Empfinden, er werde für das was er bei solchen Aufgaben den Geboten seiner eigensten Phantasie nach hervorgebracht haben würde, bei seinem Publicum kein Verständniß finden. Denn den Naturalismus des Quattrocento wollten die Römer nicht mehr und auch Raphael war er fremd geworden, die Aufnahme der Antike aber ohne weiteres lag außerhalb der Anschauungen Raphael's. Beim Teppichcarton ‚der Berufung Petri' haben wir gesehen, wie er sich nachträglich den Anforderungen anbequemen mußte, die im Geschmacke des Vaticans und der Römer lagen.

Auf der Disputa schon war, bald nach der Grablegung, Christus darzustellen: in thronender Stellung, als dritte Person der Dreifaltigkeit erblicken wir ihn. Der Einfluß der Antike zeigt sich in dem verallgemeinerten Antlitze. Vielleicht wählte Raphael diese, das Individuelle verwischende Auffassung, weil Gottvater emporragend sich über Christus erhebt: ihm mußte auf dem Gemälde die höchste Bedeutung gegeben werden. In der Gestalt eines mit der Macht seines Blickes das Weltall durchdringenden, keineswegs altersverwitterten Greises, dessen feierlich erhobene Hand die Harmonie des Weltgetriebes im Takt zu halten scheint, ist diese Figur nicht aller individuellen Form bar, sondern hält menschliche Realität fest. Nichts aber mehr von der leise gebeugten wehmuthsvollen, großväterlichen Art des Quattrocento, sondern hochaufgerichtete Majestät. Christus unter ihr durfte diese Erscheinung nicht beeinträchtigen und Raphael nahm ihm alle menschliche Besonderheit.

Auch Michelangelo hat das Antlitz und die Gestalt Gottvaters, die erhabenste Schöpfung seiner Phantasie wie die der modernen Kunst überhaupt, aus dem Menschlichen allein entwickelt. Die männliche Gestalt gewinnt im höchsten Alter manchmal etwas großartig Allgemeines: wie diese übermenschlich Alten sich über das gewöhnliche Maaß der Jahre erheben, scheinen sie, im Besitz höchster Erfahrung und Weltbetrachtung, sich der Individualität

zu entäußern. Bei der Gestaltung Christi dagegen, der als ewig jugendlich gewisse Eigenschaften der Jugend nicht entbehren durfte, der schön und kraftvoll erscheinen mußte, lehnte Michelangelo sich weniger an die Natur als an die Antike an, die allein die höchste Idee jungmännlicher Vollkommenheit auszudrücken fähig schien. Michelangelo hat im Laufe seiner siebzigjährigen Thätigkeit viele Darstellungen Christi geschaffen, meist nur in Zeichnungen, nicht für größere Kreise also[1]). In diesen sämmtlichen Werken hat er den von ihm in der Pietà beschrittenen Weg verlassen und nach anderer Seite einen neuen gesucht. Es ist auf den Unterschied hingewiesen worden, der bei der Auffassung der Erscheinung Christi längst waltete: der Lehre der Kirche zufolge erhob er sich aus seinem Sarge in den Formen eines riesenhaften Helden, um in die Hölle hinabzusteigen, die von den Teufeln vertheidigten Thore der unterweltlichen Gefängnisse aus den Angeln zu reißen und die höchsten Personen des Alten Testamentes, Adam und Eva an der Spitze, zu befreien. So heldenmüthig zeigt Christus sich stets, wenn er nach seinem Tode erscheint. Für diese Riesengestalt waren die antiken Vorbilder willkommen. Bald aber wurde dies Gewaltige auch für die Scenen des Lebens Christi vor seinem Tode verlangt, drang zuerst in die Passion ein und wurde endlich überhaupt maaßgebend. Das Heldenmäßige des Ghiberti trat von andrer Seite her wieder in sein Recht. Michelangelo formte in dieser Richtung ein neues Ideal. Sein Christus, den er für Sebastian del Piombo für die Capelle Borgherini in San Pietro in Montorio zu Rom zeichnete, hat die tadellosen Glieder eines Halbgottes, der seinen Peinigern freiwillig still hält und der, wenn er wollte, sich sofort frei machen und sie in die Flucht jagen würde.

[1]) Einige dieser Blätter, von sorgfältiger Durchführung, sind nicht als Studien oder Skizzen, sondern als Kunstschöpfungen anzusehen, denen die Form einer Zeichnung gegeben war.

Auch das byzantinische Christusideal, die in starrer Großartigkeit in die Länge gestreckten Züge, war im Laufe von Jahrhunderten aus dem antiken Jupiterkopfe in natürlicher Umbildung entstanden. Die römisch-christlichen Sarkophage zeigen noch ein Schwanken zwischen Apollo und Jupiter. Ein Sarkophag des vierten Jahrhunderts im Lateran trägt in zwei verschiedenen Darstellungen beide Typen zu gleicher Zeit. Wieder nun boten zu Anfang des Cinquecento Apoll- und Jupiterbilder sich zur Auswahl: für Michelangelo war die Anlehnung an den Apollotypus eine Rettung als er das Weltgericht malte. In der Gestalt dieses Gottes der Rache, den Michelangelo bis auf den Haarschmuck nachahmt, erscheint Christus an der Wand der Sistinischen Capelle als Richter der Menschheit. Michelangelo's Christus in Santa Maria sopra Minerva aber könnte auch einem Johannes angehören. Der colossale Marmorkopf in der Engelsburg, den Montelupo wohl unter Michelangelo's Einfluß arbeitete, bietet in gleicher Weise eine Vermischung realer und antiker Elemente. Nur im höchsten Alter hat Michelangelo in jener Gruppe, die als hinterlassene unvollendete Arbeit im dämmernden Lichte des florentiner Domes steht, sein allerletztes Wort gesprochen, indem er den vom Kreuze genommenen Christus zugleich als elenden Todten und als von höchster Schönheit übergossen zu meißeln unternahm: die einzige Figur, die unter den vieren, aus denen die Gruppe besteht, in allen Theilen völlig vollendet ist. Die alte Anschauung seiner Jugend, zu der Michelangelo zurückkehrte.

Wir fragen nun noch, was Lionardo that. Der Sage nach wäre der in der Mitte des Abendmahles zu Mailand sitzende Christus überhaupt nie von ihm vollendet worden. Zu sehen ist auf der Wand nichts mehr und auch die Handzeichnung der Ambrosiana gewährt nur die zweifelhaften Anfänge eines Antlitzes. Ich glaube, daß Lionardo den Kopf vollendete, anders aber als diese Zeichnung andeutet. In Ponte di Capriasca bei Lugano findet sich eine

übermalte, in vielen Theilen aber wohlerhaltene Copie des Mailänder Abendmahles. Christi Antlitz ist völlig durchgeführt und erinnert obgleich übermalt an den großen Bronze-Christus der Gruppe des Verrocchio (der Lionardo's Lehrer war) an der der Straße zugekehrten äußern Wand der Kirche Or San Michele in Florenz. Am schönsten aber wird was Lionardo gewollt hat durch den wunderbaren Ecce Homo des Berliner Museums dargestellt, den ich ihm zuschreibe. Soll dieses Gemälde aber nur als namenlose Arbeit der Mailänder Schule gelten, so kann es auch dann Lionardo's Anschauung wiedergeben. Auf Lionardo ist auch wohl das Christusantlitz zurückzuführen, das sein Schüler Solari verschiedenfach wiederholt hat und das als das eigenthümlichste von allen gelten muß. Meinem Gefühle nach ist Tizian's Zinsgroschen eine Nachbildung des Christus mit Judas, wie sie auf dem Abendmahle zu Mailand 1516, als Tizians Werk entstand, noch unberührt dastanden. Ob ich hier Recht habe, wird sich nie zeigen lassen, falls nicht Lionardo's ächte Skizze zum Vorschein kommt. Zur römisch-florentinischen Kunst gehört Lionardo's Abendmahl nicht. Es ist eine Erscheinung für sich, ein Mailänder Product. —

Zu gleicher Zeit etwa mit der Disputa malt Raphael die „Vision des Ezechiel", auf der Christus, wie Vasari schon sagte, in der Art eines Jupiter dargestellt wird. Das Gemälde ist von kleinem Formate, aber colossal gedacht. Längere Zeit davorstehend glaubt man eine Malerei, die eine große Wand bedeckt, wie aus der Ferne zu betrachten. Denn es haben Kunstwerke neben dem wirklichen ein inneres Maaß, das besonders dann hervortritt, wenn wir uns ihrer erinnern, und das selten mit dem wirklichen übereinstimmt.

Ich weiß nicht, ob Raphael bei der Vision des Ezechiel die Bibel nachgelesen hat. Es liegt uns ob, Text und Gemälde zu vergleichen. Ezechiel's Vision ist, wie das alte Testament sie beschreibt, eine Folge von in plötzlichem Wechsel sich ablösenden

Lichterscheinungen. Wirbelwinde bringen von Norden her eine ungeheure finstre Wolke, goldnes Feuer um sie her und aus ihr hervorbrechend. In ihrer Mitte vier beseelte Wesen mit einem Menschenantlitze dazwischen. Jedes hat vier Antlitze und vier Schwingen; die Füße sind ausgestreckt; ihre Sohlen sind wie die eines Kalbes; Menschenhände haben sie unter den Flügeln nach vier Seiten hin; mit den Flügeln stoßen sie aneinander; jedes aber schreitet dahin vor, wohin sein Antlitz gerichtet ist. Eins scheint ein Mensch, eins ein Löwe, eins ein Stier, eins ein über allen schwebender Adler. Diese Thiere schweben vorwärts, kehren zurück, Flammen sprühend in der Geschwindigkeit eines Blitzes. Nun erscheint ein Rad mit vier Antlitzen. Dieses Rad ist wie das Meer und seine Bewegung mischt sich in die der Thiere, bis endlich, nachdem die Beschreibung dieses Kreislaufes in gewaltigen Vergleichen weitergeführt worden ist, ein friedlicher Regenbogen das ungeheure Ereigniß abschließt. Ich gebe hier im Auszuge, was die Phantasie eines einfachen Lesers etwa aufnehmen und zurückbehalten wird. Wer Ezechiel's Kapitel durchliest, könnte zu Muthe sein, als sei ein Gewitter in Bildern vor ihm vorübergegangen. Wenn ein Künstler heute den Auftrag erhielte, dergleichen zu malen, würde vielleicht eine phantastische Landschaft daraus werden in colossalen Maaßen, von einem Maler wie Böcklin etwa auszuführen. Das Charakteristische der Vision ist, wie beim Einbrechen eines Naturereignisses, das plötzlich Neue, das von Scene zu Scene immer betäubender wird.

Nun Raphael's Gemälde. Eine ineinander gefügte Gruppe von Menschen und Thiergestalten schwebt über einer stillen Landschaft, sanft getragen von der Luft, die keine Falte der Gewänder aus ihrer Lage bringt. Der Glanz des offnen Himmels, umgeben von einer dunklen Wolkenmasse, bildet die Tiefe, aus der die Gestalten uns entgegenkommen; ihre Beleuchtung aber ist eine so natürliche, mäßige, wie nur ein heiterer Himmel oder ein

wohlbelichtetes Atelier sie liefern kann, und die Details der Figuren lassen sich betrachten als hielten sie still. Freundlich ist das Ganze. Ein auf dem Gewölk wie auf einer Wiese hingestrecktes Rind blinzelt mit halb emporgewandtem Haupte zu Christus behaglich auf. Aus der Gestalt ‚des Menschen', der in unserer Phantasie ungeheueren Wolkenbildern verwandt scheint, ist ein schlanker Mädchenengel mit demüthig vor der Brust gekreuzten Händen geworden. Dem Frieden dieser beiden Geschöpfe entspricht das stille Verhalten des Löwen und das des Adlers, und Christus selbst scheint wie von einem im Aether schwimmenden Throne seine Augen auf die Erde herabzusenken, etwa wie Zeus vom Ida herunter Troja und das Meer zu seinen Füßen liegen sah. Die Verbindung antiken Kunstgefühls und christlicher Vorstellungen ist eine Thatsache in dieser Composition. Wie die gemalten Propheten Michelangelo's hat sie etwas Bildhauermäßiges, während das Eigenthümliche des biblischen Berichtes von der Vision des Ezechiel in der Umrißlosigkeit und Maaßlosigkeit der Uebergänge von Licht und Dunkel besteht.

Das Aeußerste in antik-bildhauermäßiger Darstellung heiliger Begebenheiten lieferte Raphael endlich in den Zeichnungen für die Capelle Chigi in Santa Maria del Popolo, wo Gottvater als Schöpfer des gestirnten Himmels wie ein Jupiter die Mitte hält und die Planeten als heidnische Gottheiten dargestellt sind, denen er durch Genien seine Befehle zukommen läßt.

Um dieselbe Zeit, wo Raphael an den Cartons für die Teppiche arbeitete, hatte er eine Kreuztragung: ‚Spasimo' zu malen. Es ließe sich wieder sagen, die Teppiche seien in der herrlichsten historischen Prosa erzählt, die Kreuztragung in Versen. Ein Uebermaaß innerer und äußerer Bewegung macht sich auf ihr geltend. Zwei Gestalten besonders lassen erkennen, was ich mit diesem Vorwurfe meine: links am Rande die äußerste Figur: der uns den Rücken voll zuwendende athletisch gebaute Mann, der Christus an dem ihn umgürtenden Stricke empor- und weiterreißen will; und rechts

die äußerste Figur: die mit gestreckten beiden Armen auf den Knien sich vorbeugende Maria, die vor der Christus niederbricht. Beide Gestalten hatten wir auf dem Urtheil Salomonis (an der Decke der Camera della Segnatura) schon vor Augen: es entspricht ihm der Henkersknecht, der das Kind zertheilen soll, und die Maria erinnert an die eine der beiden Mütter, die das Kind als das ihrige in Anspruch nehmen. Das zur Schautragen des Gegensatzes brutaler unbarmherziger Kraft und mütterlicher Verzweiflung war beim Urtheil Salomonis nicht minder berechtigt gewesen: in wie gemäßigter Form aber ließ Raphael es dort erscheinen, im Vergleich zum Spasimo. Woher floß das theatralisch-pathetische Wesen in dies und einige andere spätere Werke so auffällig hinein?

Wenn wir bei seinen früheſten Arbeiten feststellen durften, wie weit Fremdes und Eigenes darin sich vereinige, so wird dies für die letzten Werke schwer. Raphael schreitet fort und seine Erfahrung dehnt sich aus: wie wollten wir überblicken, was bei der gestaltenden Arbeit in seine Phantasie mehr oder weniger stark und bewußt miteintrat? Erinnerungen, neu erfahrene Eindrücke, Nachahmung mußten ihre Macht bewähren. Am wenigsten ist in späterer Zeit bei ihm der Einfluß, den die Antike auf ihn hatte, nachzuberechnen. In den ersten Zeiten läßt sich verfolgen, wie Raphael einzelne antike Motive in seine eignen Formen zu bringen versucht; von Bramante's Tode aber an, wo er in amtliche Fürsorge für die Ausgrabungen eintrat, erweitert sich deren Einfluß in bedeutendem Umfange. Ohne Zweifel hatte Raphael damals zu constatiren, welche antiken Werke in Rom vorhanden waren, und aus gelegentlicher Kenntnißnahme ward eindringendere Untersuchung. Was dabei in Besitz seiner Phantasie überging, weiß Niemand. Ich begegne der Behauptung, für den Christus der Kreuztragung habe Raphael der Laokoonkopf vor Augen gestanden. Natürlicherweise hat Raphael den Laokoon gekannt, denn die Gruppe stand in Rom und die Zeichnung, nach der Marcanton sie stach, ist aus

Raphael's Schule hervorgegangen. Auch scheint mir der Adam des Sündenfalls an der Decke der Camera della Segnatura das im Vergleich zur ersten Skizze so ganz veränderte Motiv der Beinstellung dem Laokoon zu verdanken[1]). Beim Christus der Kreuztragung dagegen finde ich weder im Antlitz noch sonstwo eine Verwandtschaft mit Laokoon Bekundendes. Von Anderen ist herausgefunden worden, Raphael habe sich das betreffende Blatt der Großen Dürer'schen Passion als Vorbild genommen, und von wieder Anderen wird Martin Schön's schöner Stich der Kreuztragung genannt. Raphael hat jedoch vielmehr die Kreuztragung der Kleinen Dürer'schen Holzschnittpassion vor Augen gehabt, die reifste unter den vier Passionen Dürer's die wie aus einem Gusse ist. Aus diesem Holzschnitte kam das Raphael's Wesen eigentlich Fremde in das Gemälde hinein: der Zug grausamer Vernichtung, der sonst keine Auflösung findet. Hingesunken und mit straffem Arme sich auf einen Stein stützend, sieht Christus

---

[1]) Ich habe die Beobachtung schon vor Jahren gemacht, bisher aber nur in meinen Vorlesungen, wo mir das Material zur Hand war, gelegentlich davon gesprochen.

Ueber das Dürer'sche Christusideal habe ich in meiner Besprechung des Berliner Dürer'schen Handzeichnungswerkes (Eff.) gehandelt. Die Frage, wieweit Raphael hier der Deutschen Kunst verpflichtet sei, ist von verschiedenen Kunstforschern, die hier das Wort ergriffen haben, eingehend besprochen worden.

Daß Raphael die Blätter der übrigen Passionen Dürer's (soweit er sie erlangen konnte) nicht gekannt habe, behaupte ich nicht, ebensowenig, daß ihm Martin Schön's Stich unbekannt gewesen sei. Im Gegentheil, die Werke der Deutschen Stecher und Holzschneider kannte er wohl zum größten Theile, für die Kreuztragung aber ist die Kleine Holzschnittpassion in erster Linie entscheidend gewesen.

Wichtig ist aber weniger dies, als der Umstand, daß Raphael sich für die Gestalt Christi an einen deutschen Meister wandte.

in seiner Qual zu der ihm die Arme entgegenhaltenden Mutter herüber, als wolle sie helfen und könne nicht, und blickt zugleich uns an, als suche er angstvoll im Ungewissen Jemand, der ihm und ihr zu Hülfe käme. Das einzige Beruhigende ist das Zugreifen des Mannes hinter Christus, der ihm den Kreuzbalken von der Schulter hebt und in der Anstrengung seiner nackten kräftigen Arme das Gewicht der Last bekundet, die Christus zum Sturze niederdrückt. Dürer besaß alle Mittel, das darzustellen. Nicht bloß in seinen Passionen, sondern auf besonderen Blättern hat er den Ausdruck des Leidens Christi uns vor die Blicke gebracht und die Naivität dieser Arbeiten, aus denen, so grausam die Bilder sind, doch so tiefes Mitgefühl spricht, macht sie erträglich. Raphael aber war für dergleichen nicht geschaffen. Davon war oben schon die Rede. Er hat außer einer ganz frühen, von Perugino so gut wie abgeschriebenen Kreuzigung, einem kleinen ornamentalen Gemälde, kein Bild des leidenden Christus gegeben und würde ohne Anlehnung an fremde Muster die Kreuztragung aus eigener Phantasie kaum hervorgebracht haben. Vielleicht ist gerade deshalb, weil man mit Recht etwas Hereingetragenes in dem Werke empfand, für das Antlitz Christi an den Laokoon gedacht worden. Es entspricht aber dem auf Dürer's Holzschnitt, der, wenn ihn das Skioptikon groß auf die Wand wirft, gleich allen übrigen Blättern der Kleinen Passion etwas wunderbar Monumentales empfängt. Das Uebertriebene der dem ‚Urtheil Salomonis' entnommenen männlichen Gestalt sowie manches Andre in der Composition, zeigt, wie bewußt Raphael äußere Mittel anwandte, das Gewaltsame der Handlung zu verstärken, da sein Talent ihm die inneren hier versagte. Er läßt ebenso bewußt den hohen tragischen Styl wirken, wie er bei einigen späteren Madonnen Eleganz walten ließ. Auch hat er sich im Erfolge nicht getäuscht; der Christuskopf der Kreuztragung ist zum Typus für diese Gattung von Darstellungen geworden. Guido Reni hat

ihn in seinen so einflußreichen Schaustellungen des Hauptes des dornengekrönten Christus nachgeahmt.

Dies der Verlauf der Versuche Raphael's, eine Gestalt und ein Antlitz Christi zu bilden, wie sein Publicum es verlangte; hätte ich die Handzeichnungen, sowie Marcanton's Stiche heranziehen wollen, so würde die Untersuchung breiter, in ihren Resultaten aber nicht anders geworden sein. Das Gefühl, Raphael gebe, was er empfinde, das uns aus der Grablegung ansprach, wird von keinem dieser späteren Gemälde hervorgerufen. Versuche waren es. Wenn wir uns erinnern, wie er auf der anfänglichen Cartonskizze zur ‚Berufung Petri' Christus in menschlich-natürlicher Weise darstellte und ihm auf den späteren Zeichnungen heroische Stellung verlieh, so wissen wir nun den Grund, warum er in Christusbildern, die ihm selber genügt hätten, nicht vorwärts kam.

Einige Jahre hatte Raphael's Arbeit in dieser Richtung geruht, als er zum letztenmale die Aufgabe angriff und jetzt eine der erhabensten Schöpfungen der neueren Kunst schuf: die Verklärung Christi.

Die Transfiguration hat in der Pinakothek des Vaticans ihre letzte Unterkunft gefunden. Zuerst für Frankreich bestimmt, kam sie dann nach San Pietro in Montorio, dann in's Museum Napoleon's nach Paris, dann nach Rom zurück. Die sehr umfangreiche Tafel ist um ein Drittheil höher als breit. Die Composition besteht aus zwei Darstellungen übereinander: die untere, uns nähere, zeigt ein Gedränge von äußerst bewegten Figuren, bunt, mit starken Lichtern und dunklen, fast finstern Schatten; die andere, obere, auf und über einem den Hintergrund erfüllenden Hügel ist in lichten Tönen gehalten.

Die untere Handlung ist trotz der sie erfüllenden Lebhaftigkeit auf den ersten Blick nicht zu verstehen, nöthigt uns aber durch eine gewisse von ihr ausgehende Gewalt, sie zuerst zu betrachten.

Für den Augenblick vergessen wir die obere ganz. Zwei Massen von Menschen drängen auf der unteren einander entgegen: von rechts her kommen Männer und Frauen heran, einen von Krämpfen ergriffenen Knaben in ihrer Mitte, den ein Mann mit Mühe aufrecht hält. Man sieht, sie haben ihn herbeigebracht, weil sie bei denen, die ihnen auf der anderen Seite dicht gegenüberstehen, Hülfe zu finden hoffen. Diese nun, Männer aus allen Lebensaltern, hatten, einige im Gespräch, andere meditirend, noch andere lesend, bei einander gesessen und sind durch die lamentirende, heftig gestikulirende Schaar aufgeschreckt worden. Sie betrachten den Knaben, sie geben ihr Mitleid zu erkennen, zugleich aber fühlt man ihnen die Bedrängniß an, nicht helfen zu können. Zwei wenden sich ab, als ob sie das leidende Kind nicht länger ansehen könnten. Einer unter ihnen, der ihre Mitte etwa hält (wie ihm gegenüber der Knabe die Mitte der Anderen bildet), scheint im Namen seiner Genossen auszusprechen, wie sie außer Stande zu helfen seien, da der, der allein helfen könne, nicht bei ihnen weile. Christus sei den Berg hinaufgegangen, zu dessen Höhe er emporedeutet. Und so: der Punkt, um den die untere Handlung sich dreht, ist, daß stürmisch und vorwurfsvoll ein Wunder verlangt wird und daß man nichts zu gewähren vermag. Wie zwei Chöre stehen sie sich gegenüber, von denen der eine immer leidenschaftlicher schreit: es muß sein! während der andere, gleichfalls in Leidenschaft gerathend, antwortet: es kann nicht sein. Wir empfinden, an dieser Unmöglichkeit selbst theilnehmend, es müsse ein Ausweg gefunden werden.

Auf dieser Darstellung bewundern wir die Art, wie jede von den zahlreichen Gestalten für sich handelt. In jeder scheint ein besonderer Mensch drinzustecken, und man möchte ihn kennen. In Shakespeare's besten Tragödien erscheinen alle Figuren so sehr als Inbegriff wirklicher Existenzen, daß, auch wenn sie nur Antheil an einer einzigen Scene haben, ihr Auftreten uns wie ein

zufälliger beschränkter Abschnitt eines ganzen Daseins erscheint, das wir in seiner Totalität sehr wohl zu kennen vermeinen. In diesem Sinne meinen wir, müsse jede der Gestalten auf dem unteren Theile der Transfiguration erklärbar sein. Wir sehen, daß diese nur neun Männer die zwölf Apostel Christi bedeuten[1]). Wie wir auf einem der Teppiche bei der Erscheinung Christi am See Genezareth die Apostel alle vor uns hatten, die Mehrzahl zweifelnd, ob Christus wirklich vor ihnen stehe, oder wie Lionardo auf der Cena jeden Apostel in seiner Art von den Worten Christi erschüttert darstellte, so läßt auf Raphael's Transfiguration jeder erkennen, welches Gefühl der Anblick des leidenden Kindes und die Lage der Dinge in ihm erweckt, während die Umgebung des Kindes auf der anderen Seite nicht weniger in seiner Weise jeder die ungestüme Erwartung eines heilenden Eingriffes repräsentiren. Was wird geschehen? fragen wir uns. Der Anblick des Ereignisses hat uns so sehr hingenommen, daß wir selber endlich, eine Lösung suchend, mit den Blicken höher steigen und sie hier vor Augen haben: den zum Gewölk sich erhebenden Christus, entschwebend mit emporgewandten Augen und mit halb segnend, halb bittend erhobenen Armen und Händen. Von ihm allein kann Hülfe ausgehen.

Plötzlich ist, was unten am Berge geschieht, vor uns wie versunken. Wir haben nun die obere Scene allein vor Augen. Beim ersten Ueberblicke des Ganzen schien dieser obere Theil, lichter in der Farbe und kleiner in den Gestalten weil sie entfernter sind, den Hintergrund einzunehmen; nun, wo wir die obere Hälfte allein sehen, schwebt die Gestalt Christi mächtig auf uns zu. Er in weiße Gewänder gehüllt, die ein sanfter Sturm von unten emporblasend mit ihm selbst in die Lüfte emporzuheben scheint. Zu beiden Seiten zwei Greise, im Profil jeder von seiner Seite ihm zugewandt,

[1]) Die drei fehlenden sind mit auf den Berg gegangen.

schwebend beide gleich Christus. Ein glänzendes Wolkenmeer scheint sich aufzuthun, um alle drei zu empfangen. Auf den flachen Boden des Berggipfels hingestreckt, gewahren wir drei Männer, die, aus dem Schlafe erwachend, sich vor dem, was über ihnen in der Höhe geschieht, mit den Händen gleichsam zu schützen suchen: sie können den Lichtglanz nicht ertragen. Dann bemerken wir, daß, verglichen mit diesen dreien auf dem Boden ausgestreckten oder knienden, die drei schwebenden Gestalten, Christus mit Moses und Elias, etwas Maßloses haben wie Wolkenbilder.

Was hier geschehe, bedarf keiner Deutung. Und wenn endlich unsere Blicke zu der Scene am Fuße des Berges wieder herabsinken, hat auch diese ihre Erklärung nun gefunden.

Ich gebe den biblischen Bericht. Das Ereigniß wird beinahe gleichlautend in drei Evangelien erzählt. Ich übersetze nach der Vulgata die Erzählung des Lucas, Kap. X.: „— und er nahm Petrus und Jacobus und Johannes und stieg auf den Berg, um zu beten. Und während er betete, veränderte sich sein Antlitz und seine Kleidung wurde weiß und leuchtend. Und siehe, zwei Männer sprachen mit ihm. Es waren aber Moses und Elias, in Majestät erscheinend, und sie sagten ihm seinen Ausgang, wie er sich in Jerusalem erfüllte. Petrus aber und die mit ihm waren schliefen. Und erwachend sahen sie seine Majestät und zwei Männer, die mit ihm standen. Und geschehen ist: da sie von ihm gingen, sagte Petrus zu Jesus: Lehrer, es ist gut, daß wir hier sind, wir wollen drei Zelte machen: eins dir, eins Moses und eins dem Elias. Er wußte nicht, was er sagte. Da er dies aber sagte, entstand eine Wolke und umhüllte sie; und sie fürchteten sich, als jene in die Wolke eintraten. Und eine Stimme kam aus der Wolke: dies ist mein geliebter Sohn, höret ihn. Und als die Stimme kam, wurde Jesus allein gefunden. Und sie selbst schwiegen und sprachen zu Niemand damals von dem was sie gesehen hatten. Aber es geschah am folgenden Tage: da sie vom Berge herabstiegen, kam

ihnen eine große Menge entgegen. Und siehe, ein Mann aus der Menge rief aus: Meister, ich beschwöre dich, siehe meinen Sohn an, weil er mein einziger ist, und siehe, ein Geist packt ihn, und er schreit sofort und schüttelt ihn und er schüttelt ihn mit Schaum und läßt ihn kaum los und zerfleischt ihn. Und ich bat deine Schüler, daß sie ihn vertrieben, und sie konnten es nicht. Antwortend aber sagte Jesus: O treuloses und verkehrtes Geschlecht, wie lange werde ich bei euch sein und euch dulden? Führe deinen Sohn her. Und als er herantrat, packte ihn der Dämon und schüttelte ihn. Und Jesus schrie den unreinen Geist an und heilte den Knaben und gab ihn dem Vater zurück."

Die Vergleichung der Berichte des Marcus und Matthäus zeigt, daß Raphael sich an den des Lucas gehalten hatte. Darauf hin durfte er die beiden Scenen gleichzeitig geben, denn nicht die Heilung des Knaben stellte Raphael dar, sondern wie die Jünger ihn anfangs zurückweisen, weil sie ihn ohne Jesus nicht heilen konnten. Und so auch verstand Raphael die Wendung des Lucas, Jesus sei mit Moses und Elias in die Wolke eingetreten, dahin, daß er auch sie schwebend darstellte. Vielleicht, als er Christus so in vollem Weiß, ‚weiß wie der Schnee', sagen die andern Evangelien, zu malen hatte, kam Raphael der aufschwebende Christus der Himmelfahrt des Lucca della Robbia in der Erinnerung zurück, über der inneren Thüre einer der Sakristeien des Domes von Florenz. Denn allerdings, Christus erscheint auf unserm Gemälde als ob seine Himmelfahrt und nicht die Verklärung dargestellt sei. Aber auch Sebastian del Piombo hatte Christus, nach Michelangelo's Zeichnung, in San Pietro in Montorio so gemalt, als ob er von den Lüften zu Elias und Moses, die heranschweben, emporgehoben werde. —

An der Transfiguration ist getadelt worden, daß sie zwei nicht zusammengehörige Scenen enthalte. Sollte Raphael in diesem letzten reifsten Werke seiner Hand sich etwas haben zu Schulden

kommen lassen, was jeder Stümper ihm hätte vorwerfen dürfen? Die Theilung der Composition ist vielmehr das Resultat einer Berechnung, deren Effect Jeder erproben kann.

Wie eine Skizze der Albertina zeigt, wollte Raphael zuerst nur das malen was sich oben auf dem Berge begiebt. Ich denke mir, daß er, weil dramatische Fassung seiner Compositionen ihm zum Bedürfnisse geworden war, nach einem Mittel suchte, dem emporschwebenden Christus den Anblick einer momentanen Erscheinung zu verleihen, und daß er auf etwas verfiel, das so genial und großartig ist, wie es nur einem Raphael in den Sinn kommen konnte: der Betrachtende mußte gleichsam gezwungen werden, nur auf begrenzte Zeitdauer zu Christus emporzublicken, der, plötzlich erscheinend, ebenso plötzlich wieder verschwände. Ich habe bei der Beschreibung des Gemäldes oben gezeigt, zu welchem Gange der Betrachtung der vor das Gemälde Tretende genöthigt ist. Anfangs mögen wir schwanken, wohin wir uns mit den Augen zuerst zu wenden haben: sind wir von der unteren Scene aber einmal gefangen, so geben wir uns ihrer Betrachtung hin. Raphael hat nichts unangewandt gelassen, unsere Blicke zu fesseln. Ohne aus den Worten der Evangelien Erlaubniß dafür zu empfangen, hat er in den freien Raum zwischen den beiden sich begegnenden Gruppen eine Frau gebracht, die, uns den Rücken breit zukehrend und mit dem einen Knie auf dem Boden, beide Arme rechtshin deutend dem sich windenden Knaben zustreckt, während sie das im Profil sichtbare schöne Haupt nach der anderen Seite, den Aposteln zuwendend, mit einem Blick fast zornigen Herausforderns Hülfe verlangt. Als wollte sie sie mit Befehl nöthigen, das thatlose Mitleid in Zugreifen umzuwandeln. Diese Frau, in prachtvoller Gewandung, die gewaltigen Arme ohne Hülle, wird malerisch betrachtet zur Hauptperson der unteren Hälfte des Gemäldes. Auch ihr Haar ist geschmückt. Man weiß nicht, was Raphael mit ihr will. Künstlerisch aber erschien sie ihm wohl unentbehrlich, weil neben lauter

männlichen Gestalten und Gesichtern der wirksame Gegensatz weiblicher Schönheit nicht fehlen durfte. Denn, so mächtig, riesenmäßig kraftvoll diese Frau erscheint, so schön ist sie zugleich. Sie erinnert an jene weiblichen plastischen Heldengestalten des Michelangelo, die dieser grade damals in der Phantasie trug, um die Särge der Sakristei von San Lorenzo mit ihnen zu schmücken.

Haben wir uns der Betrachtung der Scene am Fuße des Berges hingegeben, so erfüllt sie uns so ganz, daß wir den oberen Theil des Gemäldes beinahe außer Acht lassen. Beide Theile sind räumlich außer Verbindung. Raphael läßt die zur Höhe weisenden Hände zweier Apostel nicht etwa so emporbeuten, als forderten sie uns auf, die Augen dahin zu erheben, sondern die aufzeigenden Hände sagen nur, daß Jesus den Berg hinaufgestiegen, daß er nicht da sei. Hätte Raphael's Meinung nach irgend Einer von denen unten wirklich erblicken sollen, was oben vorgeht und die Andern darauf hinlenken wollen, so würde dies in verständlicher Art angezeigt worden sein. Auch auf die Apostel unten würde die vom Licht umstrahlte Erscheinung wirken. Aber nur wir Betrachtenden sehen den Vorgang: Alles erfüllt von leuchtender weißer Helle, als reiche der Gipfel des Berges, von dem Christus aufschwebt, in den Aether hinein. Vasari macht Raphael zum Vorwurf, daß er bei der Darstellung der Jünger unten am Berge so tiefschwarze Schatten angebracht habe: ohne diesen Gegensatz aber würde unmöglich gewesen sein, das auf der Höhe sich Ereignende in so schattenloser Klarheit zu halten.

Jedes wahre Kunstwerk hat eine Stelle, wo es unbegreiflich ist: das Wunderbare der Transfiguration ist, daß in der übermenschlichen Größe Christi nichts Befremdendes liegt. So sehr es Michelangelo (auf einer seiner Zeichnungen) gelingt, den aus dem Grabe aufschwebenden Christus als den Träger einer unwiderstehlich emporbrängenden Gewalt erscheinen zu lassen, so wenig stimmt diese Auffassung mit dem, was die Evangelien zu

enthalten scheinen. Das Körperliche waltet bei Michelangelo's Gestaltung des aus dem Grabe gleichsam emporbonnernden Christus[1]) zu sehr vor: nicht eigentlich riesenhaft, sondern athletenartig erscheint er. Bei der Transfiguration dagegen ist uns, als ob Christus in demselben Maaße, in dem er zu überirdischen Verhältnissen sich ausdehnt, an Körperlichkeit verliere, als könne er, größer und größer werdend, endlich als Gewölk unsern Blicken entschwinden: ἡ σάρξ ἐγένετο πνεῦμα. Aus diesem Grunde auch fehlt dem Christus der Transfiguration der Charakter eines Heiligenbildes im Sinne der katholischen Kirche. Es mangelt der Gestalt Christi alles Naturalistische: war ein Mensch darzustellen, der zugleich Gott sein soll, so mußte über das Menschliche hinausgegangen werden. Für Raphael war das nur zu thun, indem er nach Allem griff, was menschliche Kunst bis dahin in Darstellung göttlicher Personen mittelst irdischer Formen hervorgebracht hatte. Daß er auch die Antike zu Hülfe nahm, floß nicht aus seinem freien Willen, sondern aus einem Machtgebote der Verhältnisse. Er wollte die Verklärung Christi malen. Das einfach Natürliche war hier ausgeschlossen. Und deshalb wiederhole ich: jener Christus, dessen Schöpfer Tizian mit seinen Venezianern war, ist nur noch der Christus der romanischen Nationen gewesen, wie sie nach der Scheidung der Kirchen seit der zweiten Hälfte des Jahrhunderts den Germanen gegenüberstanden: der Christus der Transfiguration Raphael's dagegen ist noch der Christus der vereinigten europäischen Völker, die alle zu Raphael's Zeiten, als Luther eben erst zu wirken begann, im großen Einklange ihrer Sehnsucht von einer ‚Reform der Kirche' ihr gemeinsames Heil erwarteten: Raphael's letzte Arbeit. Für das Zeitalter des dreißigjährigen Krieges und das achtzehnte sogar noch hat die Auffassung eines Künstlers der bologenesischen Schule, Guido Reni's, der nur

[1]) Wie Goethe die Sonne durch den Himmel donnern läßt.

ein Nachahmer, zugleich aber einer der liebenswürdigsten, decorativ großartigsten Meister gewesen ist die Raphael's Grazie durchschauten, und ihm abzulernen suchten, die größte Verbreitung gefunden. Guido Reni's Christusbilder im Sinne der raphaelischen Kreuzschleppung sind für die Fälle, wo das Leiden zum Ausdruck gebracht werden sollte, in Europa zuletzt das allgemeine Modell geworden. Wo Christus aber dominirend, befehlend, urtheilsprechend als Herr der Welt erscheint, tritt er in den Formen auf, die Rubens ihm verlieh.

In welchem Maaße der Wunsch, Christus darzustellen, die heute lebenden Künstler zu neuen Anstrengungen drängt, zeigt, statistisch genommen, die Zahl der auf den Ausstellungen wiederkehrenden Versuche. —

Die Lehre Christi ist die Grundlage unseres moralischen Daseins: Niemand, möchte er für sich selbst in seinen religiösen Gedanken von denen Anderer noch so weit abweichen, wird das Zugeständniß verweigern, dem sei so. Die Persönlichkeit, die mit ihrer Lehre die Welt beherrscht, als Individualität zu denken, scheint ein berechtigtes Bedürfniß. Auch die werden das zugeben, die es für sich nicht hegen. Nur natürlich müßte demnach sein, daß eine Darstellung Christi vom bildenden Künstler heute gefordert werde, oder daß er aus sich sich gedrungen fühle, sie zu unternehmen.

Dieser Forderung aber zu genügen, ist unmöglich.

Der Mensch dauert seine Zeit: solange er lebt, wird er, in unserem Sinne, nur als Individualität existiren. Gleich nach seinem Tode aber schon tritt bei der Erinnerung der im Leben Zurückbleibenden an ihn die Scheidung derer ein, die ihn persönlich gekannt haben, und derer, die nur seine Thaten und Werke kennen. Anfangs scheinen nur jene das Recht zu haben, von ihm zu sprechen, immer kleiner aber wird ihre Zahl und immer größer die Masse derer, die ein Bild des Mannes verlangen, den sie von

Angesicht zu Angesicht niemals gekannt haben, dessen Thaten aber sie zu persönlichster Gemeinschaft mit ihm verbinden. Je länger die Zeit wird, die nach seinem Tode verfloß, umsomehr tritt auch das besondere Costüm der Zeit zurück: man will kein Genrebild, sondern den Mann selber: keine Darstellung, die nur zeige, was er für sich und seine Freunde und Zeitgenossen einmal gewesen sei. Immer länger wird die Zeit, daß er fortging, immer gewaltiger wird die Wirkung seiner ganzen Existenz, die nach seinem Tode erst begann, und endlich ist diese das was wir fast allein im Auge haben. Renan's drei historische Epochen Christi sind Humbug. Wir wollen Christus nicht historisch sehen, wie er in seiner geistigen Entwicklung vorschritt, sondern mit einem Blicke ihn von seiner Geburt nicht nur bis zu seinem Tode, sondern über diesen hinaus bis heute vor uns haben. Eine Persönlichkeit, von der eine Wirkung ausging wie von Christus, heute individuell real darstellen zu wollen, ist vergebliche Arbeit. Christus kann nicht mehr gemalt oder gemeißelt werden. Die Scenen des irdischen Daseins, von denen er Stunde auf Stunde seines wirklichen Lebens umgeben war, sind nicht wiederzufinden. Der Grund, weshalb auch ein Maler wie Raphael heute hier nichts Befriedigendes hervorbringen könnte, liegt darin, daß für unsere Zeit die bildenden Künste die schaffende Kraft nicht besitzen wie zu Raphael's Zeit. Für uns sind Bildwerke nicht mehr was sie der Welt vor drei Jahrhunderten waren. Unsere Phantasie empfängt beim Lesen heute mehr als beim Sehen. Malerei und Sculptur genügen uns nicht, wenn das erschöpft werden soll, nach dessen Gegenwart wir begehren. Zwar scheinen wir in eine Epoche wiedererwachender Fähigkeit nach dieser Seite einzutreten, sicherlich aber liegen wir noch im Schlafe. Die bedeutenden Maler und Bildhauer unserer Zeit, wenn sie offenherzig sein dürfen, wissen, wo es ihnen fehlt und wieweit die Erkenntniß derer, welche Bestellungen machen oder fertige Gemälde kaufen, reicht. Allgemeine Verhält-

nisse die die Weltentwicklung mit sich bringt, tragen die Schuld. Weder Fürsten noch Volksvertretungen können sie ändern. Der beste öffentliche Unterricht ist machtlos. Raphael und die großen Meister um ihn bezeichneten bereits für das Cinquecento den Abschied der malerischen und das Eintreten der schreibenden Epoche. Möglich, daß Goethe und die Männer um ihn als der Höhepunkt dieser litterarischen Machtperiode einmal proclamirt werden und daß unserer Generation spätere folgen, denen, wegen der heute schon beginnenden Abnutzung der Wörter, Gelesenes wieder weniger verständlich sein wird, als was ihnen von Malern oder Bildhauern geformt vor Augen steht. Unsere heutige innere Hinneigung zum Quattrocento entspränge dann dem Gefühl gleichartiger Fähigkeiten und Bedürfnisse. Was das Quattrocento und das Jahrhundert der Reformation von einem Bildnisse Christi erwarten durften, hat Raphael im Christus der Transfiguration geschaffen. Es ist kaum denkbar, daß er selbst weitere Versuche gemacht haben würde.

Raphael hatte vorausgewußt, daß die Sistinische Madonna an abgelegener Stelle stehen werde, und legte doch in ihr sein höchstes Madonnenideal nieder, während er die Transfiguration, die für Frankreich bestellt den Augen der römischen Welt noch weiter entrückt werden würde, dazu ausersehen hatte, die schönste Verkörperung Christi zu zeigen. Beides bekundet eine Unbekümmertheit um das Schicksal seiner Werke, die uns nur verständlich ist, wenn wir ein sehr starkes Vorgefühl schützender Mächte über ihnen bei ihm voraussetzen. Es klingt das vielleicht weniger mystisch, wenn ich daran erinnere, mit welcher Gleichgültigkeit Goethe seinen Tod als Etwas ansah, das auf die Fortexistenz seiner Werke von Einfluß sein könne. Er glaubte an deren Weiterleben, als seien es Wesen für sich, für die sein Verschwinden gleichgültig sei. Raphael würde nicht so große Mühe an Arbeiten gewandt haben, deren weitere Carrière er nicht ermessen konnte, hätte er

nicht an ihren Fortbestand aus eigener Kraft geglaubt. Der Transfiguration übrigens kam sein Tod sofort zu Gute. Man empfand, daß dieses letzte Denkmal seiner Thätigkeit aus Rom nicht fortgelassen werden dürfe. Die Tafel wurde der Kirche von St. Pietro in Montorio zugewiesen. Raphael konnte diesen Entschluß nicht ahnen, erhob trotzdem aber sein Werk zu dem großartigsten Gemälde, das er hervorgebracht hat. Offenbar lag in der bloßen Arbeit eine Befriedigung für ihn, die ihm jede andere Genugthuung, wie sie Künstler gemeinhin aus dem größeren oder geringeren Werthe ihrer Schöpfungen erwarten dürfen, als Nebensache erscheinen ließ.

Und bis in diese letzte Schöpfung hinein verfolgte ihn die Einmischung der Herren, deren Dienste er sich verschrieben hatte: neben den zu Boden liegenden drei Aposteln, die auf dem Gipfel des Berges mit vorgehaltenen Händen und Armen sich vor dem Herabstrahlen des offenen Himmels zu schützen suchen, erblicken wir, nur um einige Schritte entfernt, rechts am Rande ein paar jüngere vornehme Geistliche, naturalistisch porträtirt, die knieend als Zuschauer das Ereigniß miterlebten. Unverschämte Zusätze, die anzubringen, Raphael ohne Zweifel genöthigt wurde.

Das also das Letzte, was er gemalt hat und beinahe fertig brachte. Denn daß, wie behauptet wird, Giulio Romano nach seinem Tode noch an der Transfiguration malte, ist auf dem Gemälde nirgends sichtbar[1]). Der Tafel fehlt nur das Uebergehen mit durchsichtigen, warmen Tönen, das völlige Einheit in das Werk gebracht und zumal die grellen Farben der Gewandung gemildert hätte.

[1]) Alles darüber Gesagte ist nicht beweiskräftig. Ich verstehe Angesichts des Gemäldes nicht, wie Crowe und Cavalcaselle nur den oberen Theil Raphael's eigener Hand zuschreiben.

Bei meinem letzten Besuche sah ich im Vatican die fast fertige Zeichnung, die ein mir unbekannter Künstler neben dem Gemälde für einen Stich machte. Hier, wo die Farben fehlen, tritt die Einheit und Einfachheit der gesammten Composition uns recht vor die Augen. Auch ihr geistiger Inhalt ist leichter zu erkennen. In Raphael's Anschauung hatten Verklärung und Himmelfahrt sich vereinigt und andere Gedanken noch waren hineingeflossen: symbolisch genommen lehrt der untere Theil des Gemäldes, wie hülflos und ohnmächtig die Welt ohne Christus sei, während der obere Christus in der Fülle seiner Macht zeigt. Christus' sich emporwendendes Antlitz scheint überirdisches Licht zu empfangen.

2.

Der Sieg Constantin's.

Raphael würde mit der Transfiguration die religiöse Malerei einstweilen haben ruhen lassen, um sich der geschichtlichen zuzuwenden. Beauftragt war er, den Sieg Constantin's über Maxentius in dem an die anderen vaticanischen Zimmer anstoßenden Saale zu malen, dessen Wände die Thaten Constantin's zeigen. Seine Schüler haben nach seinem Tode hier gearbeitet.

Hätte Raphael all diese Gemälde selbst ausführen dürfen, in jener abermaligen Rückkehr zum Wirklichen, die die Verklärung Christi als seine letzte Entwicklungsstufe zeigt, so hätte die Constantinschlacht ihn in ganz neuem Lichte dastehen lassen. Aber nur die große getuschte Federzeichnung der Composition ist eigenhändige Arbeit[1]). Für einige Gestalten darauf sind noch Naturstudien erhalten. Mit diesen Hülfsmitteln wurde von Giulio Romano das Werk ungenügend genug ausgeführt, auch in seiner jetzigen Gestalt aber von außerordentlicher Wirkung.

[1]) Im Louvre.

Die drei großen Meister der italienischen Malerei haben jeder ihr Schlachtgemälde unternommen: Lionardo die Reiterschlacht im Regierungspalaste zu Florenz, Michelangelo den Ueberfall der Badenden, der ebendort ausgeführt werden sollte, Raphael den Sieg Constantin's. Allen dreien ist das Geschick nicht günstig gewesen. Zu einer Zeit, wo Raphael an seine Arbeit kaum dachte, ging Michelangelo's Carton schon zu Grunde ohne daß nach ihm gemalt worden war, während Lionardo's Wandgemälde auch damals schon nur noch wenige Jahrzehnte der Existenz vor sich hatte. Es war bei seiner Herstellung vom Meister wieder eins der unglücklichen technischen Experimente gemacht worden, denen auch das ‚Abendmahl' in Mailand so früh erlag. Raphael aber ist von ihnen dreien am übelsten davongekommen. Sein Gemälde steht fertig und wohlerhalten da, nicht aber von ihm auf die Wand gebracht, sondern mit Zusätzen versehen, die seinen Anblick beeinträchtigen, ohne daß man sich, wenn man davorsteht, Rechenschaft ablegt, worin diese Aenderungen bestehen.

Lionardo und Michelangelo stellten Episoden der vaterländischen Geschichte dar, keiner jedoch in so umfassendem Sinne, daß sich aus den Compositionen ergeben würde, was geschieht. Mag Lionardo's Reiterkampf, wie er uns in Abbildungen heute vorliegt, nun bloß ein Theil des Gemäldes gewesen sein oder Alles geben, was darauf zu sehen sein sollte: vor Augen steht uns die kunstreichste Gruppe aus Menschen und Pferden, die die neuere Kunst geschaffen hat; trotz der bestialischen Wuth aber, mit der die Menschen und die Rosse sogar sich anfallen, ermangelt sie dramatischen Inhalts. Wir sehen zwei Parteien sich eine Fahne streitig machen, ahnen aber weder, welche siegen wird, noch nimmt eine davon unser Mitgefühl in Anspruch. Vernichten Alle zuletzt einander, so ist uns gleichgültig, was aus der Fahne wird. Michelangelo's ‚Badende' sind noch inhaltsloser. Wir sehen den sie überfallenden Feind nicht, und weder die Zuversicht, daß man

sich noch zu rechter Zeit waffnen werde, noch die Furcht, es sei zu spät, erwächst aus der Composition. Die Figuren sind leidenschaftslos in der Bewegung und haben etwas Zufälliges in der Zusammenstellung[1]).

Mengen von Menschen darzustellen, die der gleiche Gedanke erfüllt, oder zu erfüllen beginnt, war Raphael's Element. Endlich konnte er sich nun in einem Umfange den Wünschen seines Talentes hingeben wie nie zuvor. Zwei Heere, nicht blos eine größere oder geringere Anzahl im Kampf begriffener Männer, sondern zwei Armeen waren zu malen, von deren Sieg oder Untergang das Schicksal des römischen Reiches und, als Folge dieser Entscheidung, das der römischen Kirche abhing. Der Moment war darzustellen, wo Constantin, der erste christliche Kaiser, zum Sieger über den Feind des Christenthums wird.

Eine Wand, doppelt so breit als hoch, mußte bedeckt werden: Raphael macht die kaum zu bewältigende Fläche dadurch übersehbar, daß er sie geistig in drei ideale Theile theilt, von denen

---

[1]) In der unbestimmten Haltung, in der Michelangelo den Carton componirte, hat Raphael auf einer seiner ältesten Zeichnungen (die in Perugia noch, wir wissen nicht, zu welchem Zwecke, von ihm gemacht worden ist) dargestellt, wie Perugia gestürmt werden soll. Die Inschrift PERUSIA AUGUSTA, die wir heute noch auf der Stadtmauer lesen, bezeugt es. Man schießt mit Pfeilen, man legt Sturmleitern an, aber wir sehen weder, wer die Stadt vertheidigt, noch ob der Angriff gelingen wird. Der Beweis dafür, daß die Zeichnung von Raphael herrühre, liegt darin, daß die Composition später für die Loggien verwandt wurde.

Attila's Umkehr und der Sieg der Saracenen vor Ostia sind keine Schlachtgemälde. Raphael's Natur war der Darstellung grausamer Scenen abhold. Ich erinnere daran, wie gemäßigt sein Kindermord gehalten ist. Er hat auch nie Carricaturen gezeichnet wie Lionardo oder organische Verzerrungen wie Michelangelo.

er dem mittelſten ſo entſcheidendes Uebergewicht über die beiden anderen verleiht, daß alle drei zu einem einzigen Anblick ſich zuſammenſchließen.

Laſſen wir die Blicke auf dem die Mitte der ungeheuren Compoſition bildenden, ſiegreich einherſprengenden Conſtantin nicht zuerſt ruhen, ſondern die Betrachtung links beginnen. Hier, auch räumlich uns am nächſten, wird der letzte Widerſtand der Truppen des Maxentius gebrochen. Dann, rechtshin weiterſchreitend, trifft unſer Auge den im Fluſſe verſinkenden Maxentius, dem Conſtantin an der Spitze ſeiner Cavallerie[1]) bis an den Rand des Fluſſes nachſtürmend, eben ſeinen Speer zuſchleudern will. Dann rechtshin noch einmal weiterſchreitend, Flucht und Verfolgung: das geſchlagene Heer, das ſich ſchwimmend oder in Fahrzeugen über den Fluß und über die den Strom ganz im Hintergrunde mit vielen Bogen überſpannende Brücke zu retten ſucht. Dieſe drei Momente, die, je mehr wir nach rechtshin weitergehen, in weiter und weiter in die Tiefe zurückweichenden Ereigniſſen Vorder-, Mittel- und Hintergrund füllen, laſſen, ſo breit ſich auch das Gemälde ausdehnt, ſofort erkennen was vorgeht. Zugleich wirkt die Mitte, wo das Entſcheidende eintritt, doch ſo mächtig, daß was rechts und links ſich ereignet dem geiſtigen Gehalte nach ſich dieſer Mitte unterordnet, die den Betrachtenden immer wieder anzieht, um ihn immer wieder dann nach rechts und links zu den anderen Scenen mit den Blicken ſich wenden zu laſſen. Auf der eigenen Zeichnung hatte Raphael durch kraftvolle Schattenlagen genau angegeben, wie er die Dinge maleriſch zu behandeln beabſichtigte. Der Unverſtand des Giulio Romano, der alle drei Theile zu einem monotonen Panorama ineinanderwirkte, wäre unbegreiflich, verriethen nicht auch andere Werke dieſes Künſtlers,

[1]) Ich brauche den modernen Ausdruck, weil hier die Reiter als organiſch geſchloſſene Maſſe durchbrechen.

wie wenig seine Kräfte zureichten. Giulio's Unfähigkeit, den Intentionen seines Meisters nachzukommen, wurde hier, was die Massenbildung anlangt, verstärkt durch eine dilettantische Vorliebe für vielfachen Schmuck und Einzelnheiten, mit denen er die Gestalten behängt. Man sehe, wie sorgsam Raphael immer alles Beiwerk dem Gesammteffecte unterordnet und wie thöricht Giulio hier von diesem Grundsatze abgeht. Wie er durch Ueberladung der Pferde mit Geschirr und der Soldaten mit Waffenstücken die Kampfscene links im Vordergrunde beeinträchtigt, die aber auch so noch immer die größte Wirkung thut; wie er dann durch Auflösung der Mittelpartie in einzelne Figuren, zwischen die er zuviel Raum bringt, den auf Raphael's Skizze hier sich bietenden Haupteffect des von Constantin durchbrochenen Centrums beinahe aufhebt und das massenhafte und unwiderstehliche Vordrängen der siegenden Armee sich zum Theil in ein gleichgültiges Getümmel auflöst. Dieses Vorstürmen der Reiterei mit Constantin an der Spitze bis dicht an den Fluß und das wahnsinnige Sichhineinstürzen der Verfolgten zerfällt auf Giulio's Gemälde in einzelne Scenen. Und endlich auch der gemeinsame Strom der Flüchtenden und ihrer Verfolger über die Brücke im Hintergrunde rechts, dem Raphael etwas mit der Landschaft Zusammenfließendes verleihen wollte, ist in unnöthiges Detail zergliedert. Raphael läßt über dem geschlagenen Heere hier eine langgezogene compacte Wolke wie einen gespenstigen Drachen hinfliegen, die, als Ueberschrift gleichsam, Tod und Untergang zu besagen scheint: Giulio, ohne Verständniß dafür, hat sie in allerlei unbedeutendes Gewölk getrennt. Nirgends hat er die anderen symbolischen Winke, die Raphael's Skizze trägt, verstanden. Um den Siegeslauf der Truppen des Constantin anzudeuten, waren viele nach der rechten Seite hin wehende Fahnen an verschiedenen Stellen angebracht worden: bis auf eine einzige hat Giulio sie fortgelassen! Die Feldzeichen des Maxentius läßt Raphael sinken: vorn im Flusse,

rechts neben dem ertrinkenden Kaiſer, macht einer ſeiner Leute einen letzten Verſuch, ſein Feldzeichen und ſich zu retten: auch dieſe tief ſymboliſche Geſtalt fehlt auf dem Gemälde. Raphael hatte den untergehenden Maxentius mit genügendem Raum umgeben, damit er dadurch ſichtbarer hervortrete; Giulio läßt ihn von anderen Geſtalten dicht umdrängt erſcheinen. Man vergleiche das Einherſprengen Conſtantin's[1]) auf der Skizze und auf dem Gemälde. Wie energiſch die Skizze den ſiegenden Kaiſer als Kämpfenden zeigt, der ſpähend den Kopf vorgebeugt und das in die vor ihm niederſtürzenden Feinde mit den Vorderfüßen hineinſchlagende Pferd zurückreißend — da ein Sprung weiter ihn ſelber in die Fluthen tragen würde —, den erhobenen Wurfſpieß dem verlorenen Gegner nachſenden will, und wie gleichgültig parademäßig hingaloppirend Kaiſer und Pferd von Giulio gemalt worden ſind. Wie treten auf Raphael's Zeichnung die Energie und der ſuchende Blick Conſtantin's hervor! Wie der Kaiſer das Pferd im Zügel hat, das ſich kaum halten laſſen will! Wie er, Maxentius ſcharf in's Auge faſſend, ſeinem Wurfſpieße die entſcheidende Richtung zu geben ſucht, deren letztes Ziel die völlige Vernichtung des Gegners iſt! Dicht neben Conſtantin deutet einer der Berittenen, die ihn umgeben, mit der Hand nach Maxentius hin, und dieſer ſcheint ſich, untergehend, zugleich noch hinter ſeinem Pferde gegen den drohenden Wurfſpieß decken zu wollen: man ſieht, wie er am aufgereckten Kopfe des Pferdes vorüber nach Conſtantin hinüberblickt, im Ertrinken noch den drohenden Wurf fürchtend; man ſieht — anders als auf dem Gemälde — wie er mit angſtvoll und vergebens ſich krallenden Händen den Hals des Pferdes umſchließt. Dieſes unmittelbare Zuſammentreffen der beiden Hauptfiguren dehnt Giulio Romano bis zur Unverſtändlichkeit auseinander. Die unter Con-

[1]) Der, wie Brunn zuerſt nachgewieſen hat, genau die Mitte der ganzen Compoſition einnimmt.

stantin's Rosse zurückstürzenden Krieger reducirt er auf die Hälfte; die Entfernung zwischen den beiden Kaisern verbreitert er; den heransprengenden Krieger, der auf Maxentius deutet, bringt er mehr in den Hintergrund: alles was Raphael's Willen zufolge Drängendes, unmittelbar Entscheidendes im persönlichen Begegnen der beiden Gegner liegen sollte, ist dermaßen abgeschwächt, daß wir fast den Eindruck empfangen, als ob keiner von beiden Kaisern den andern bemerke, so daß Constantin, an Maxentius vorüber, das Ufer weiter entlang sprengen würde, wenn ein Reiter ihm mit deutender Hand nicht zeigte, daß Maxentius im Flusse unten mit den Wellen kämpft.

Was die Malerei anlangt, so haben die Gemälde der anderen Gemächer weit mehr gelitten als die des Constantinsaales: welche Harmonie aber ist trotzdem über sie noch ausgebreitet! Wie schließen sich die Gruppen zusammen, wie tritt der Vordergrund vor, weicht der Hintergrund zurück! Und wie breitet sich bei Giulio's Constantinschlacht dagegen, deren Malerei vortrefflich erhalten ist, eine breite öde Masse einzelner Gestalten vor uns aus, keine im Hinblick auf die nächsten anderen ausgeführt. Und wie deutlich läßt die Skizze doch erkennen, daß Raphael im Sinne hatte, die Einzelnheiten den großen Massen unterzuordnen. Und trotzdem, welche Wirkung des Gemäldes auch so wie es dasteht! Keiner der späteren Schlachtenmaler in zwei Jahrhunderten hat ohne Wiederholung dieser Motive arbeiten können. An vielen Stellen begegnen wir diesen Scenen wieder.

Eine Gruppe noch will ich aus dem Anfangs unübersehbaren Reichthum der Composition herausheben, die unter Raphael's eigner Hand gewiß eine der schönsten geworden wäre: der mit dem Feldzeichen in den Händen hinsinkende Jüngling von früh jugendlicher Schönheit, den ein älterer, bärtiger Mann zu stützen oder wieder emporzuheben bemüht ist. Wir sahen, wie gern Raphael, wenn er Menschenmassen darstellt, junge Leute einmischt:

hier hat er einen herrlichen Gegensatz geschaffen. Die erhaltenen Naturstudien Raphael's erlauben uns einen Unterschied zu machen zwischen den Gestalten, die Giulio Romano nach Raphael's Zeichnungen ausführte und denen, wo er nur aus sich selbst schöpfen durfte: mir ist nicht zweifelhaft, daß diese Gruppe in Raphael's Zeichnung vorlag[1]). Sie ist die ergreifendste des gesammten Gemäldes, auch räumlich genommen uns am nächsten, am sichtbarsten. Die im Tode kraftlos hinfließenden Arme des Jünglings, das machtlos ewig Schlafende der jungen Glieder bewegt uns mit tragischer Gewalt. Die Legende ist denn auch nicht ausgeblieben. Vater und Sohn, die bei diesem Kampfe von Römern gegen Römer auf verschiedenen Seiten fochten, sollen sich wiederfinden. Wie oft ist diese Gestalt nachgeahmt worden! Tief symbolisch wirkt sie als Sinnbild hoffnungsloser Niederlage. Jeder auch, dem Raphael's Thätigkeit in Gedanken vor Augen steht, sieht, daß diese Gruppe, in einer neuen Richtung seiner Anschauungen, das Erhabenste sei, was er hervorgebracht habe. Und nun sollte er sie nicht vollenden. Sein eignes Schicksal scheint er in einer Vorausahnung der Dinge dargestellt zu haben.

In besonderer Weise bin ich durch die Constantinschlacht an Raphael's Person in Rom jetzt noch einmal erinnert worden.

---

[1]) Wir finden sie links am Rande des Gemäldes. Es scheint, daß besonders für diese linke Seite des Gemäldes Raphael's Studien zahlreicher vorhanden waren als sie auf uns gekommen sind. Giulio Romano hat durch den dicht hinter dem sterbenden Jünglinge sichtbaren, den Rücken uns zuwendenden Krieger, für den eine besondere Vorlage Raphael's wohl nicht vorlag, den Eindruck auch dieser Gruppe beeinträchtigt, zu geschweigen von den auf den Boden gestreuten Waffenstücken, durch die die Einfachheit des Anblicks beeinträchtigt wird. Den ersten Gedanken der Gestalt des Jünglings könnte Raphael das Antike verdankt haben.

Vor Porta Angelica, an den Abhängen des, nach Weſten hin Rom von den Sümpfen und dem Meere trennenden, Monte Mario genannten Höhenzuges, hatte Raphael für den Cardinal Giulio dei Medici eine Villa zu erbauen begonnen. Auf halber Höhe des Berges wurden breite Terraſſen angeſchüttet, auf deren höchſter das Haus ſteht. Nie völlig ausgebaut und niemals bewohnt (ſolche ſpätere Bewohner ausgenommen, die ſich zigeunermäßig darin einrichteten) bietet es den Anblick der Verwahrloſung. Der verwilderte Garten umher iſt mit Geſträuch bewachſen.

Wieder einmal jetzt den ſteilen geradegezogenen Weg dahin emporſteigend und in ſeiner Mitte Halt machend, ſah ich das Schlachtfeld und die Stelle, wo Maxentius im Fluſſe verſinkt, unter uns ſich ausbreiten, wie Raphael's Skizze und das Gemälde ſie zeigen. Das Gefilde lag hier noch unberührt wie zu Raphael's Zeiten. Der herankommende, in flachen Ufern nach rechts ſich wendende Fluß; die Brücke (Ponte molle) mit den unregelmäßigen Bogen ſchwer, faſt dammartig das Waſſer durchſchneidend; die nach allen Seiten hin ſich erſtreckende culturloſe Ebene, und die in der Ferne ſie weit umkränzenden Sabinerberge und anderes Gebirge, das an dieſe ſich anſchließt: Raphael hätte den Ausblick von dem Punkte aus, wo wir ſtanden, eben in ſein Buch gezeichnet haben können. Der Cardinal ſollte von der Terraſſe ſeiner Villa aus das Feld, auf dem der Sieg der chriſtlichen Kirche über das Heidenthum ſich entſchied, zu ſeinen Füßen liegen ſehen. Daß die Schlacht nicht an dieſer Stelle ſtattfand, hat Graf Moltke in ſeinen Römiſchen Studien dargelegt[1]), das Ereigniß aber iſt in der Art, wie Raphael es darſtellt, in die Phantaſie des Volkes eingedrungen.

Nicht bloß dieſer Blick auf die Landſchaft aber rief das Gefühl der gleichſam perſönlichen Gegenwart Raphael's mir zurück.

[1]) Deutſche Rundſchau, 1879.

Als Bild plötzlicher Unterbrechung eines in beschränkten Formen großartig wirkenden Baues steht die Villa selbst uns vor Augen. In Pompeji geben die frisch ausgegrabenen Häuser das seltsame Gefühl, als könne deren einstmaliger Besitzer aus einer der Thüren leidenschaftlich hervorbrechen, um uns als den zufällig vorhandenen Erstenbesten für die Beraubung und Verwüstung seines Eigenthums verantwortlich zu machen: in ähnlicher Art beschleicht unsere Phantasie hier die Vorstellung, als könne Raphael mit seinen Leuten erscheinen und wie erstarrt dastehen beim Anblick der Vernachlässigung, der sein Bau mitten in der Entstehung anheimgefallen ist.

Die Villa war, als die Arbeit liegen blieb, im Innern weiter fertig geworden als draußen. Die Decken und oberen Theile der Wände der nach dem Garten sich in großen Bogen öffnenden Loggia[1]) sind gemalt und mit Stuckornamenten belegt, nur der äußeren Architektur fehlt der Bewurf. Dieser Umstand aber gerade, daß die Backsteine roh und rein daliegen, läßt (wie bei einigen Partien des vaticanischen Palastes, die Bramante baute) die Linien und Flächen um so klarer sich geltend machen. Man hat gleichsam eine Skizze vor sich, einen Entwurf, die Ahnung des noch halb im Geiste des Meisters steckenden Werkes, den persönlich man als schaffende, noch lebendige Kraft unwillkürlich hinzu-

[1]) Die Loggia ist heute vermauert. Geymüller giebt ausführliche Nachricht über den Bau. Es ist Mitte des Cinquecento noch versucht worden, ihn fertigzustellen, und es wurden, nach verändertem Plane, Anbauten gemacht, die aber gleichfalls als Ruinen unvollendet dastehen. Vor zehn Jahren war das Haus, das ein Bauer mit seiner Familie bewohnte, in so verwahrlostem Zustande, daß man nur mit Vorsicht darin umhergehen konnte. Heute dient es in den oberen Stuben als Wohnung eines Pächters, der die umherliegenden Ländereien ausnutzt.

denkt. Wir glauben zu empfinden, was Raphael hier vorhatte. Nirgends habe ich fast colossal empfundene Verhältnisse so schön dem Dienste einfach häuslichen Bedürfnisses angepaßt gefunden wie hier. Der Cardinal wollte offenbar nur mit kleinem Gefolge in seiner Villa hausen. Ein entzückendes Beispiel der Verwerthung antiker Bauweise steht uns in ihr vor Augen, ein Triumph des Geschmackes der Tage, in denen Michelangelo's gewaltige Formen in Italien noch nicht zur Herrschaft gelangt waren. Die Villa ist in dieser Verwüstung und Verwilderung heute ein besserer Repräsentant der Zeit Raphael's als die Farnesina.

Und auch die innere Decoration der Loggia giebt Aufschluß möglicherweise über das, was wir unter der letzten Thätigkeit Raphael's, den Ausgrabungen und der Wiederherstellung der Stadt, zu denken haben.

Anzunehmen ist, daß es sich um eine im damaligen Sinne wissenschaftliche Untersuchung der römischen Ruinen gehandelt habe: Ausmessung des Vorhandenen, Bestimmung der Grundmauern und Vergleich mit den Nachrichten der antiken Autoren. Zwar rührt ein Raphael zugeschriebener Bericht darüber an Leo X. nicht von Raphael her[1]), die darin enthaltenen Gesichtspunkte aber sind wohl die bei der Unternehmung leitenden gewesen. Wie nun vereinigen wir mit diesen gelehrten Untersuchungen das Entzücken der Römer, die in Raphael ‚einen von der Gottheit gesandten Wiederhersteller ihrer Stadt' erblickten? In dem Briefe des Venetianischen Gesandten, der Raphael's Tod nach Hause meldet, wird ein ‚Buch' erwähnt, in dem nicht nur die Pläne und die Aufzeichnung der Ruinen, sondern auch ihre ideale Herstellung von Raphael's Hand enthalten sei: auf diese waren die Augen der Römer zumeist wohl gelenkt, für die die Größe und Schönheit des antiken Roms in immer höherem Maaße Gegenstand ästhetischer Aufregung wurde. Nun

[1]) Zahn's Jahrbücher.

bietet der Plafond der großen Loggia in den Stuckornamenten, neben vielfachen Scenen aus dem Galatheamythus, eine Reihe architektonischer Darstellungen, die in perspectivisch künstlich verstärkter Vertiefung scharf und vortrefflich erhalten, das Innere antik erscheinender Räume mit Statuen darin, den Einblick in antike Tempel etwa gewähren. Hatte Raphael aus den Zeichnungen jenes ‚Buches' Einiges hier verwerthet? Zu mehr freilich als der Aufstellung dieser Vermuthung bin ich noch nicht gelangt[1]).

3.

Raphael's Tod.

In Castiglione's Elegie lesen wir, daß Raphael sich bei den Ausgrabungen die tödtliche Krankheit geholt hat, der er im Verlaufe weniger Tage erlag[2]).

Weil mit gesegneter Hand Aesculap die zerrissenen Glieder
Wieder belebt und den Tod, der schon die Beute gepackt,
Fort von dem Haupt Hippolyt's in die Finsterniß wieder verscheuchte,
Zog ihn die gierige Macht selbst in die Tiefe hinab.
So dich! Der du die Stadt, die verwüstete, niedergeworfne,
Trümmerbegrabne, empor tief aus den Grüften geholt,
Der du mit kundigem Blick die zerstreuten Gebeine geordnet
Und sie mit Zaubergewalt wieder in's Leben gelockt,

[1]) Wie sehr Raphael unter dem Einflusse der Antike damals stand, zeigt auch der breite, in Farben völlig ausgeführte Fries des an die Loggia anstoßenden Zimmers mit Spielscenen von Kindern und Eroten zwischen üppig vollen Blumen- und Fruchtfestons, die, gleich jenen Bildern aus den Abenteuern der Galathea, die Lectüre des Philostratos bezeugen. Die Verehrung und künstlerische Aufnahme der Antike hatte zu der Zeit, wo Raphael starb, ihren Höhepunkt in Rom noch nicht erreicht, sondern ist später zu noch vollerer Entfaltung gekommen.

[2]) Ueber die Todesursachen: K. u. K. I.

Bis sich der göttliche Leib, als kehrten die lange verrauschten
Zeiten der Größe zurück, jung aus dem Staube erhob:
Raphael! Aber es blickte der unersättliche Würger
Neidischen Sinns und besorgt auf das begonnene Werk:
‚Was ich für immer gestürzt! Was mein ist! Was der Vernichtung
Ewig verfiel, wagt er wieder dem Lichte zu weihn?
Sink' in den Staub!' — Und du sankst, voll blühender Kraft. Wir aber
Denken der Stunde, da er uns dir zu folgen befiehlt.

Dem Geiste der letzten Arbeiten Raphael's entsprach es, wenn er im Pantheon, dem Reste der antiken Stadt, der nicht völlig zur Ruine ward, begraben sein wollte. Er muß frühe schon daran gedacht haben, sich hier eine Ruhestätte einzurichten. Lorenzetto, ein Bildhauer dem er wohl wollte, hatte die Madonna zu arbeiten, die auf dem Altare neben dem Grabe heute noch steht. Damals waren noch die Cassetten von Bronze in der inneren Wölbung des Pantheons. Der Stein mit Bembo's Inschrift verschließt heute noch das in die Mauer seitwärts eingetriebene Grab. In den dreißiger Jahren unseres Jahrhunderts hat man es geöffnet, das Gebein geordnet und, da der hölzerne Sarg vermodert war, es in einen antiken Sarkophag gelegt[1]).

Die von Maratta in das Pantheon gestiftete Büste wurde zu Anfang dieses Jahrhunderts in den Conservatorenpalast auf das Capitol versetzt. Nach ihr sind die zahlreichen Büsten und Bildnisse Raphael's zumeist gearbeitet worden, denen wir in Italien begegnen, während man sich in Deutschland vorzugsweise an ein in Florenz befindliches unbeglaubigtes und durchweg verdorbenes, der Büste Maratta's an Unzuverlässigkeit gleichkommendes Porträt zu halten pflegt. Ein Triumph der Erfindungen unserer Zeit ist es, Raphael's Züge, mit denen er sich selbst darstellte, wieder an's Licht

[1]) Horace Vernet hat eine rasche Skizze des Vorganges gemalt, die später in Cornelius' Besitz war. Dieser vermachte sie einem Hausfreunde, der sie verkauft hat.

gebracht zu haben[1]). Die Frescomalerei bedingt, daß die zu bemalenden Wände stückweise fertiggebracht und die Farben auf den frisch aufgetragenen, weichen Mörtel gesetzt werden. Aufzeichnen lassen sich die Umrisse hier nicht, sondern werden mit einem spitzen Instrument rasch in den nachgiebigen Grund eingeritzt. Dies auch hatte Rapael gethan als er bei der Malerei der Schule von Athen zuguterletzt rechts vom Rande noch sein eignes Bildniß in die Composition brachte. Keine Stelle des Gemäldes hat im Laufe der Jahrhunderte so sehr gelitten als diese, die man mit besonderer Beflissenheit rein zu halten und wiederherzustellen suchte, und die schlechte Beschaffenheit der Wand tritt nirgends so entschieden hervor als hier. Immer wieder geputzt und aufgefrischt hatte dies Bildniß sich in etwas verwandelt, was mit seinem ersten Aussehen und den wahren Zügen Raphael's außer Verbindung stand. So oft indessen dies ausgesprochen war, ebenso oft wurde es auch verneint, und neuerdings erst ist ein Entscheid möglich geworden. Ein Photograph war auf jene im Kalk verhärteten, oft überschmierten, aber noch sichtbaren eingeritzten Umrisse aufmerksam geworden. Er ließ straff von der Seite her blendendes Licht die Wand streifen, durch das alle Farben und Zeichnung verwischt und nur die Unebenheiten der Mauerfläche mit scharfem Schatten hervorgehoben wurden. So gelang es, jene echten Umrißlinien allein zu photographiren, und es fand sich, daß sie mit keinem der für Raphael's Bildnisse gehaltenen Porträts stimmten, den Holzschnitt ausgenommen, den Vasari der zweiten Auflage seiner Biographie vorgesetzt und den man als unrichtig zu beseitigen versucht hatte. —

Raphael stand im siebenunddreißigsten Jahre als er starb. Das Lebensjahr, in dem Goethe seine Italiänische Reise antrat,

---

[1]) Jahrbuch der pr. K. A. VI, S. 141, wo die weitere Litteratur (auch R.'s Schädel betreffend, von dem neuerdings viel die Rede war) angegeben ist.

von der ab erst die männliche Meisterschaft in seinen Werken datirt wird. Michelangelo, zehn Jahre älter als Raphael, hat vierzig Jahre länger als er gearbeitet; nach Raphael's Tod erst hat er die Schöpfungen zu Tage treten lassen, die ihn als Bildhauer und Baumeister auf die volle Höhe seines Ruhmes führten. Auch Lionardo's Meisterwerke begannen erst nachdem Lionardo das vierzigste Jahr zurückgelegt hatte. Er war zwanzig Jahre älter als Raphael und starb zugleich mit ihm, aber in Frankreich. Bedenken wir, daß Alles, was Raphael gethan hat, in weniger als zwanzig Jahren geschaffen worden ist, so stehen wir staunend vor dem Reichthume seiner Phantasie, die immer von Grund aus Neues hervorbrachte, während Michelangelo und Lionardo sich früh in eine Auffassung der Natur hineinarbeiteten, von der sie befangen blieben.

Neuntes Kapitel.

Raphael's Ruhm in vier Jahrhunderten.

Das Cinquecento. — Frankreich. — Deutschland in Rom. — Raphael unter Napoleon I. — Rom im 19. Jahrhundert. — Die deutsche Gelehrsamkeit. — England.

1.

Raphael's Ruhm im Cinquecento.

Beim Tode von Männern ersten Ranges öffnet sich in ihrem Grabe ein Abgrund der unausfüllbar scheint. Als werde immer des Tages gedacht werden, an dem sie verschwanden, als würden sie immer vergebens zurückerwartet werden. Bald aber ist es, als habe der Unersetzliche vor unbestimmter langer Zeit gelebt. Und dann tritt ein Anderer an die Stelle und wird als genügender Ersatzmann angesehen, weil er sie innehat. Nun kommt es darauf an, wie lange es dauert, bis der erscheint, der die Welt zwingt, sich des Todten zu erinnern. Sein Bild taucht wieder empor. Trinkt, wie die Schatten der homerischen Unterwelt, lebendiges Blut und beginnt mit denen weiter zu leben von denen die Erde bewohnt wird. Generationen sterben nun ohne daß sie ihn mit sich nähmen. Er legt seinen Weg durch die Jahrhunderte zurück. Er lebt.

Raphael starb den 6. April 1520. Am nächsten Tage schreibt der mantuanische Gesandte an seine Herzogin: ‚Von nichts Anderem ist hier die Rede, als von dem Verluste dieses Mannes, der mit dem Schlusse seines dreiunddreißigsten Jahres nun sein erstes Leben beschlossen hat. Sein zweites, das des Nachruhmes, wird, unabhängig von Tod und Zeitlichkeit, in seinen Werken und

in dem, was die Gelehrten zu seinem Lobe schreiben werden, ewige Dauer haben.'

Als frühestes Zeugniß für Raphael's Stellung zum römischen Publicum haben wir den Anstellungserlaß, mit dem Leo X. ihn im zweiten Jahre seiner Regierung zum Architekten der Peterskirche erhob. Er beginnt mit dem Satze, die ausgezeichneten Leistungen Raphael's als Maler seien bekannt. Waren Raphael's Leistungen auch als Baumeister derart, daß er zum Nachfolger Bramante's, des ersten Architekten der Welt, ernannt werden konnte, so gewinnt das Schriftstück umfassenden Inhalt.

Das zweite Zeugniß ist jener Brief des Celio Calcagnini, der uns das Gefühl giebt, die außerordentliche von Raphael ausgehende Wirkung sei nicht bloß seinen Werken entsprungen. Zwar sagt Calcagnini nicht, Raphael sei das Haupt einer Partei gewesen. Briefe Anderer aber aus Leo's X. letzten Zeiten lassen erkennen, daß Raphael eine Partei organisirte, oder daß sich unter seinem Namen die Gegner Michelangelo's zusammenfanden. Wichtig ist dem gegenüber Michelangelo's Verhalten zu Raphael. Als nach Raphael's Tode Michelangelo's eigene römische Partei in ihn drang, er möge die vaticanischen Wandflächen, auf denen die Schüler Raphael's nach dessen Zeichnungen fortarbeiteten, für sich und die Seinigen fordern, setzte er den dahinlautenden Briefen wiederholt Stillschweigen entgegen.

Bembo's lateinische Grabschrift, die noch an Ort und Stelle ist, enthält nur Allgemeinheiten. Die früheste Biographie Raphael's, in trefflichem Latein geschrieben, hat Tiraboschi zuerst an's Licht gezogen. Ich bin nicht ganz sicher, ob Giovio sie schrieb: jedenfalls rührt sie von Jemand her, der Raphael persönlich gekannt hat. Drei kurze Charakteristiken Michelangelo's, Lionardo's und Raphael's finden wir hier zusammen[1]). Von Raphael's Liebenswürdigkeit,

[1]) Ich weiß nicht, wann es zuerst aufkam, diese drei als die ersten

die ihm die Gunst des Mächtigen gewann, ist darin die Rede. Von seinem Glücke, das ihm Gelegenheit geboten, immer im günstigsten Momente seine Kunst zu zeigen. Von der Anmuth, grazia, seiner Werke. Der Gemälde selbst erinnert sich der Verfasser nur schwach. Aus der Camera della Segnatura erwähnt er nur den Parnaß, ‚wo die neun Musen dem singenden Apollo Beifall klatschen'! Aus dem zweiten Zimmer jene ‚Auferstehung Christi'. Aus dem dritten Zimmer die ‚unmenschliche Wildheit des Totila', mit Totila nämlich bringt er den Burgbrand in Verbindung. Die Niederlage des Maxentius giebt er richtig an und die ‚Verklärung Christi' nennt er Raphael's letzte und höchste Leistung. Das Bewunderungswürdigste darauf sei der vom bösen Geiste geplagte Knabe. Der Ton, in dem von Raphael gesprochen wird, zeigt, daß man in ihm den jungen Mann sah, dessen Laufbahn erst hätte beginnen müssen. Der Verfasser der Notiz begegnete ihm wohl am Hofe Leo's. Raphael hat die Vorzüge, die die Natur dem jugendlichen Alter zutheilt, bis zu seinem Tode behalten: den Anschein von Unschuld, entspringend dem Reichthume des Geistes, die Freude am Dasein, den Wunsch, Andern dienstlich zu sein, das Zurücktreten, damit auch Schwächere ihr Können zeigten, das Gefühl, das die, die mit ihm verkehrten, davontrugen: es überbiete der Genuß an der eignen Arbeit jeden andern für ihn. Raphael's Werke bestätigen dies: es kann nicht bloß Gewissenhaftigkeit gewesen sein, die ihn antrieb, immer von Neuem zu beginnen. Ich wiederhole: es war ihm eine Wonne, das Ziel erst dann für erreicht zu nehmen, wenn er alle Wege, die zu ihm führten, vorher begangen hatte, um den besten herauszuwählen. In wie hohem Maaße stehen Michelangelo's Schöpfungen nicht als Producte einer über

Künstler Italiens hervorzuheben. Raphael wird die ‚dritte Stelle' angewiesen. So ist allgemein damals wohl geurtheilt worden. Zumal von Ariost und von Francesco da Ollanda an bekannten Stellen.

die Welt erhabenen Gedankenarbeit vor uns: denen Raphael's wohnen solche Geheimnisse nicht inne. Seine Schöpfungen sollten den Anschein von Blumen haben, bei denen wir nicht nach besonderen Absichten ihres Schöpfers fragen. Ich bezweifle freilich, ob einer seiner Freunde oder Schüler in diesem Sinne einen Ueberblick der Entwicklung Raphael's gehabt. Dergleichen braucht Jahrhunderte, um in Worte gefaßt werden zu können.

Dreißig Jahre nach Raphael's Tode erst erschienen Vasari's ‚Lebensbeschreibungen der berühmtesten Florentiner Maler, Bildhauer und Architekten' mit der Vita des Raffaello darin. Der Schluß dieser Biographie, wie die zweite Auflage von 1568 ihn enthält, ist hier von Wichtigkeit. Vasari redet Raphael an:

‚O glücklicher, seliger Geist! Jeder redet gern von dir, feiert deine Werke und bewundert jede von dir hinterlassene Zeichnung. Wohl konnte die Malerei, als dieser edle Künstler starb, sterben; denn als er die Augen schloß, blieb sie so gut wie ohne Augen zurück. Jetzt aber haben wir Zurückgebliebenen die gute, oder vielmehr beste Art die er uns als Vorbild hinterließ, nachzuahmen, ihrer, wie seine Kunst uns zur Pflicht macht, im Geiste dankbarst zu gedenken und mit Worten ihm ehrenvollste Erinnerung zu weihen. Denn in Wahrheit wurde durch ihn die Kunst, das Colorit und die Erfindung, alles in Einem zu einer höchsten Vollendung erhoben, die sich kaum erhoffen ließ: Niemand möge sich zum Gedanken versteigen, Raphael könne übertroffen werden. Außer dieser Wohlthat, die er den Künstlern als ihr Freund erwies, ward er auch bei seinen Lebzeiten nicht müde, uns darin ein Vorbild zu sein, wie man mit Großen, Mittleren und Niederen zu verhandeln habe. Unter seinen besonderen Gaben finde ich eine von solcher Bedeutung, daß ich im Stillen staune, wie der Himmel ihm die Kraft gab, als Künstler unter Künstlern eine unserem Naturell so entgegengesetzte Wirkung hervorzubringen, die nämlich, daß die Künstler — nicht nur die niedrigen, sondern auch die, welche hohe Ziele ver-

folgen (wie es deren unter uns unendlich viele giebt) — wenn sie mit Raphael zusammen arbeiteten, ohne Weiteres gleichen Sinnes und so einträchtig waren, daß jede böse Laune in seinem Anblicke davonflog und jeder gemeine und niedrige Gedanke ihnen aus der Seele fiel; eine Eintracht, die niemals sonst geherrscht hat. Die Ursache war, daß sie unter dem Banne seiner Freundlichkeit und seines Könnens standen, und mehr noch, unter der Herrschaft des Genius seiner guten Natur. Diese war so erfüllt von edler Liebenswürdigkeit, so überfließend von hülfreicher Liebe, daß man sogar die Thiere ihm Ehrfurcht bezeugen sah, geschweige denn die Menschen. Man erzählt, daß wenn ein Maler, mit dem er bekannt war oder auch den er gar nicht kannte, ihn um eine Zeichnung anging, deren er bedurfte, Raphael seine Arbeit stehen ließ, um ihm behülflich zu sein. Und immer waren Unzählige bei ihm in Arbeit, die er mit einer Liebe unterstützte und unterwies, wie nicht Künstlern, sondern eigenen Söhnen gegenüber zukam. Deshalb sah man ihn niemals an den Hof gehen ohne beim Verlassen des Hauses fünfzig Maler mit sich gehabt zu haben, alle tüchtig und gut, die ihm das Geleit gaben um ihn zu ehren. Mit einem Worte, er lebte nicht wie ein Maler, sondern wie ein Fürst. Deshalb, o Kunst der Malerei, konntest auch du dich damals im Besitze eines solchen Künstlers glücklich schätzen, der mit seiner Kunst und mit seinem hohen Wesen dich, o Malerei, über den Himmel hinaus erhob. Glückselig konntest du dich nennen, da, in eines solchen Mannes Fußstapfen eintretend, die Nachgeborenen erkannt haben, wie das Leben zu erfassen sei, und wie es darauf ankomme, als Künstler und Mensch sich auf gleicher Höhe zu halten, eine Vereinigung, durch die Raphael Giulio's II. erhabene Größe und Leo's X. fürstliche Freigebigkeit sich so zu Willen zwang, daß sie ihm, so hoch beide in Stand und Würde ihn überragten, wie einem nahen Freunde Mittel gewährten, sich selbst und die Kunst zu höchster Ehre zu erheben. Glückselig auch darf sich nennen, wer in seinen Diensten stehend, unter ihm

arbeitete, denn ich finde, daß Jeder, der ihm nachahmte, an eine ehrenvolle Stelle gelangt sei; und so werden die unter den Künstlern, die seine Mühe sich zum Muster nehmen, immer von der Welt in Ehren gehalten, und die, die ihm in seinem heiligen Wandel gleichen, vom Himmel belohnt werden.'

Vasari hatte guten Grund, diesen Hymnus nicht schon im Jahre 1550, als die erste Auflage seines Werkes herauskam, anzustimmen; Michelangelo war damals noch am Leben. 1568 erst, vier Jahre nach dessen Tode, ließ Vasari den Gesinnungen freien Lauf, die er zuletzt gegen Michelangelo hegte. Vasari gehörte zu den Handwerkern, die, weil sie äußeren Erfolg haben, sich ernsthaft für Genies halten. Wo solche Leute sich dann nicht anerkannt sehen, wittern sie bösen Willen, ja sogar Neid! Vasari wäre im Stande gewesen, zu glauben, Michelangelo suche sich von ihm loszumachen, weil er in ihm einen jungen Concurrenten erblickte. Daher wandte er sich von der Verehrung des großen Meisters zum Mißtrauen gegen ihn und zuletzt, weil es doch unmöglich war, sich gegen einen solchen Mann, auch als er nicht mehr unter den Lebenden weilte, direkt auszusprechen, mußte Raphael indirekt gegen ihn ausgespielt werden. Doch diese Benutzung Raphael's, von dem Vasari spricht, als habe Michelangelo nicht gelebt, ändert nichts am Inhalte der Lobrede, die Raphael hier nun zu Theil wird. Sie ist was die Gesinnungen des Mitlebenden anbetrifft wahr und auch deshalb wichtig, weil sie nach Jahrhunderten wieder den Grundton der Raphael gegenüber waltenden öffentlichen Stimmung gegeben hat.

Vasari ist als schaffender Maler heute kaum bekannt, denn seine Werke sind so inhaltlos, daß man sie nicht im Gedächtnisse behält. Aber er ist von Bedeutung, weil er eine Gattung repräsentirt und zwar als ausgezeichnetes Probestück. Ueberall wo es lebhafte Kunstbewegung giebt, wird es Vasaris geben. Einflußreiche Faiseurs, die, wie Heine sagt, so lange unsterblich sind als sie leben. Er wollte in Allem die Hände haben und hatte sie

darin. Er gehörte zu den geriebenen Leuten, wider die Niemand aufkommt. Selbst Michelangelo nahm sich Vasari gegenüber in Acht. Wenn Michelangelo Jemandem gegenüber schwieg, so war es wahrhaftig angezeigt, zu schweigen. Sind solche Männer nun gar gewöhnt, auch dem niedrigeren Volke gegenüber grob zu sein, so ist ihre Macht vollendet. Dies verhindert nicht, daß sie viel Talent haben können, energisch und leistungsfähig überall zur Stelle sind und auch gutmüthig helfen, wo es Noth thut. Vasari schrieb sein Buch, weil er Freude an der Entwicklung der florentinischen Kunst hatte, zugleich aber um den Mitlebenden zu zeigen, er habe ihren künstlerischen Ruf in der Hand.

Giorgio Vasari (aus Arezzo, daher Aretino) war noch ein Kind als Raphael starb. Als Vasari zuerst nach Rom kam, bot die Stadt im Bestande der Personen und der Verhältnisse kaum noch etwas dar, was an Leo X. und dessen Tage erinnerte. Nach Leo's Tode unter Clemens VII. erfolgte die Eroberung Rom's (1527), das grausame, dauernde Unheil, das in Jahrzehnten nicht zu verwinden war. Unter Paul III. (Farnese) hatten sich neue Kreise gebildet, denen Kunst und Wissenschaft am Herzen lag. Hier war Giovio Autorität. Von ihm ermuntert schrieb Vasari das Buch, dem er seinen heutigen Ruhm verdankt. Unter Giulio III. erst kam das Werk (1550) heraus. Vasari sah viele Malereien und Zeichnungen Raphael's und fragte herum und ging davon aus, dieser habe die Gemälde da zu Stande gebracht, wo sie sich seiner Zeit befanden. Damit gewann er eine Reihe von zeitweiligen Aufenthaltsorten Raphael's: Urbino, Perugia, Siena, Florenz, Rom. An den fünf Stellen traten bedeutende Personen hervor, für die Raphael arbeitete: diese benutzte Vasari als Staffage. Er will Briefe und sonst Schriftliches von Raphael gekannt haben: die uns heute bekannten Briefe und Actenstücke kannte er nicht. Nicht einmal jenes schon gedruckt vorliegende Breve Leo's X. Wir wenden uns zu Vasari da, wo andere Nachrichten fehlen und wir nicht

wissen können, ob ihm nicht sichere Kunde zugeflossen war. Gern thun wir es freilich nicht. Denn wer Michelangelo's Leben, wie Vasari es 1550 drucken ließ mit dem in der zweiten Auflage von 1568 vergleicht, erkennt die litterarische Unfähigkeit des Mannes. Michelangelo nämlich berichtigte Vasari's erste Fassung (1550) dadurch, daß er seinem bei ihm wohnenden Schüler, dem jungen Bildhauer Condivi, selbst sein Leben zur Herausgabe anvertraute. Verstehen wir die Vorrede dieses gleichfalls 1550 erschienenen Buches recht, so hätte Vasari sogar für seine eigene Arbeit Notizen von Michelangelo empfangen, die er nicht zu benutzen wußte. Aber selbst als er 1568 seine zweite Auflage machte, für die Condivi's Buch ihm doch zu Gebote stand, brachte er dessen Inhalt auf unverständige Weise in den eigenen Text hinein. Hätte Raphael länger gelebt und sein Leben selbst aufschreiben lassen können wie Michelangelo, so wären wir heute besser berathen. Denn aus Condivi erkennen wir die Epochen, in die Michelangelo's Leben zerfällt, bei Vasari löst sich Alles in Notizen auf.

Die Art, wie Vasari Michelangelo in der Stille anzugreifen suchte, zeigt Folgendes. Michelangelo wurde als Kind in's toscanische Gebirge nach Settignano gegeben, wo eine Steinmetzfrau seine Amme war und er seine Kindheit zwischen den rohen Steinarbeitern verlebte, wie Raphael die seinige wahrscheinlich im Atelier seines Vaters. Michelangelo war rauh und ungeschminkt in seinem Auftreten und konnte harte Dinge sagen.

Nun erzählt Vasari in seinem Leben Raphael's von 1550, Giovanni Santi habe nicht gewollt, daß das Kind zu einer Amme aus dem Hause gegeben werde (wie in Italien heute noch Sitte ist), sondern daß die eigne Mutter es stille, ‚damit es zu Hause das väterliche gute Benehmen vor Augen habe'. 1568 aber setzt er hinzu: ‚und nicht in dem Hause eines Bauern weniger edles und rohes Benehmen und Anschauungen'. Daß dies auf Michelangelo gehe, zeigt schon der Beginn der Biographie, wo Vasari

sagt ‚Raphael wurde der Welt geschenkt, als die Natur, besiegt in der Kunst durch Michelangelo, nun in Kunst und edlem Benehmen zugleich besiegt werden sollte'.

Vasari aber, wenn er Raphael durch solche Vergleiche höher stellte, traf das Richtige: Raphael wurde auch als er noch lebte als ein Muster liebenswürdiger Lebensführung angesehen. Er war feurig und berauschend wie edler Wein. Das unsterblich Jugendliche war ihm eigen. Wenn der mantuanische Gesandte ihn mit 33 statt mit 37 Jahren sterben läßt, so war das schon ein Anfang der Mythenbildung. Der Mythus ist deshalb nicht unwahr weil er das gemein Thatsächliche übersieht. Allen seinen Künstlerbiographien sucht Vasari durch Aufnahme dessen was im Publicum an Erinnerungen sich erhalten hatte, größere Lebendigkeit zu verleihen. Immer mehr tritt seine Unzuverlässigkeit zu Tage; trotzdem, ohne Vasari würde die Geschichte der toscanischen Kunst im Nebel stecken. Er athmete florentiner Luft. Mitten in der Stadt hatte Vasari ein Gefühl des Geschehenden. Vasari's eigene glänzenden Zeiten waren die unter Alessandro dei Medici, wo er jung, ehrgeizig und von Arbeitskraft überströmend den Launen und Wünschen seines selbst jungen Herrn unermüdet genügte. So dachte er sich die Rolle, die unter idealeren Verhältnissen Raphael am Hofe Leo's spielte. Immer auf dem Platze. Immer neue Erfindungen. Immer ausgiebiger als alle Andern zusammen. Unbefangen die Dinge nehmend und instinktmäßig sie da anfassend, wo sie sich am leichtesten greifen ließen. Vasari weiß nichts von Raphael's häuslichen einsamen Studien. Er läßt ihn als eine Natur erscheinen, die, in vollem Lebensgenusse fortschreitend, mühelos producirt. Er gebraucht das Wort ‚Halbgott' von ihm.

Sehr bald aber war Raphael nicht mehr der, von dem die Künstler lernten. Sie bestahlen ihn, wenn dies Wort hier erlaubt ist, suchten aber nicht in seine Gedanken einzudringen. Vasari selbst zeigt in seinen Arbeiten keine Spur des Studiums nach

Raphael, und Zuccaro, der in überschwenglichen Versen Raphael feierte, seine Handzeichnungen copirte, und in der Loggia der Farnesina, in der er zeichnete, über Nacht schlief, läßt in seinen Werken nichts von dieser Geistesverwandtschaft spüren. Lomazzo behauptet, die ersten Maler der Welt hätten Raphael's Manier innegehalten, hütet sich aber wohl zu sagen, welche. Armenini führte in den ‚Wahrhaftigen Vorschriften der Malerei' Raphael's Namen oft im Munde: sobald es sich um praktische Winke handelt, verweist er auf Michelangelo oder sogar auf Bandinelli. In der sistinischen Capelle mit den Gemälden Michelangelo's, in der Capelle von San Lorenzo in Florenz mit den medicäischen Gräbern arbeiteten die jungen Künstler und bequemten sich den imponirenden Mustern dort an. Raphael's Compositionen lehrten nicht die Geheimnisse raffinierter Flächenbenutzung, denen man jetzt nachstrebte, zeigten weder die gekünstelten Umrisse, noch die zarten Schatten, die nun das Publicum entzückten, waren zu wenig umfangreich und zu einfach für die Wandflächen, die es nun zu bedecken galt. Wenn sich im Beginn der zweiten Hälfte des Cinquecento noch einzelne Stimmen erheben, die Raphael über Michelangelo setzen, so sind es die von Parteileuten, denen der Haß das Urtheil bestimmte. Pietro Aretino, der Venetianer Literat, den Michelangelo geringschätzig behandelt hatte, wollte ihn als Charakter und als Künstler das büßen lassen. Unter Aretin's Einflusse erscheinen Lodovico Dolce's ‚Aretino' betitelte Gespräche, in denen bewiesen wird, daß Raphael als Maler Michelangelo übertreffe. Aretin tritt als Mitredender ein und giebt eine Charakteristik Raphael's. Auch in Dolce's Briefen wird die Frage behandelt. Diese Begeisterung aber war eine künstlich gemachte. Die meisten Werke Raphael's, von denen Vasari spricht, standen dem Publicum nicht vor Augen, während man denen Michelangelo's oder seiner Nachahmer überall begegnete.

Nicht lange jedoch und auch Michelangelo gehörte nur noch zu

den hiſtoriſchen Begriffen. Die Welt verlangte nach Neuem. Die neuen Formen des europäiſchen Daſeins, von denen Raphael nichts geahnt hatte, in die Michelangelo dagegen tief noch hineingewachſen war, entwickelten ſich in ſich ſelbſt weiter und auch Michelangelo war den Römern nur noch der ‚kalte Kunſtgreis' der Goethe war als er gar nicht ſterben wollte und ſeine Nachfolger meinten, ſein ungeheurer Schatten verdecke ihnen nur das Licht. Schüler von Schülern Michelangelo's traten ein, die mit derben Fäuſten noch umfangreichere Geſtalten ſchufen als er, dutzendweiſe, hundertweiſe, wenn es verlangt wurde. Man zähle einmal die Bataillone ſteinerner Rieſenleiber, mit denen Bernini die römiſchen Kirchen innen und außen beſetzt hat. Als in der erſten Hälfte des dem Cinquecento folgenden Jahrhunderts des dreißigjährigen Krieges Donatus Rom verherrlichte, waren für ihn Raphael und Michelangelo die beiden Meiſter, die, einträchtig nebeneinander arbeitend, in den goldenen Zeiten Giulio's II. gelebt hatten. Dieſe Zeiten lagen um hundert Jahre zurück. Jetzt arbeitete ein gewiſſer Niccolo dell' Abbate ſich in Raphael's Auffaſſung hinein, und es wurde ihm der Ehrenname des ‚verbeſſerten Raphael' verliehen. Ein gewiſſer Tibaldi galt als ‚Michelangelo riformato'. Die beiden großen Meiſter aber kamen den Künſtlern als ſeltſam beſcheidene übelberathene Sonderlinge vor, die ſich von der wahren Ausbeutung ihres Talentes durch falſche Rückſichten abhalten ließen. Bald genug wurde vor der Nachahmung Raphael's direkt gewarnt. Von Bernini, dem künſtleriſchen Despoten des 17. Jahrhunderts.

2.

Frankreich.

Außerhalb Italiens erhob ſich Raphael wieder.

Frankreich gehörte zu den Conſumenten toscaniſcher Kunſt. Raphael und Michelangelo hatten ‚Aufträge nach Frankreich'. Ein franzöſiſcher Cardinal beſtellte Michelangelo's Pietà, eine ſeiner

anderen frühſten Statuen ging nach Frankreich. Dahin die beiden Sklaven des Denkmales für Giulio II. Lionardo ſtarb in Frankreich; Andrea del Sarto ſollte dahin; Benvenuto Cellini verdiente da viel Geld; Roſſo, ein Schüler Michelangelo's, gründete die ‚Schule von Fontainebleau'. Von Michelangelo's eigenen ſpäteren Verhältniſſen zu Frankreich wiſſen wir. Florenz war immer franzöſiſch geſinnt. Als vornehmſtes Reſultat der Bemühungen Franz des Erſten von Frankreich um florentiniſche Kunſtwerke darf der Erwerb der Gemälde gelten, die er aus Raphael's Atelier empfing. 1515, als Raphael dem Papſte nach Bologna folgte, entwarf er vielleicht perſönlich dort das Portrait, nach dem er in der Camera des Burgbrandes Franz I. dann in der Geſtalt Karl's des Großen darſtellte, dem Leo die Kaiſerkrone aufſetzt. So nämlich hoffte man, daß es kommen werde. 1517, als Cardinal Bibbiena päpſtlicher Geſandter am Hofe des Königs war, ſchickte, ſahen wir, Raphael das Bildniß der Giovanna von Aragonien nach Frankreich, das heute im Louvre ſteht. Im gleichen Jahre ging eben dahin der Erzengel Michael, der den Satan unter den Füßen hat, und die heilige Margaretha, die ſo vornehm mit gelinden Tritten auf den getödteten Drachen tritt (vielleicht für Margaretha, die Schweſter des Königs, beſtimmt). Für Frankreich malte Raphael die ‚große heilige Familie des Louvre' und ſein letztes Werk, die Transfiguration, ſollte dahin kommen[1]).

Wieweit dieſe in den königlichen Schlöſſern hängenden Gemälde dem franzöſiſchen Publicum bekannt waren, weiß ich nicht: ein Verhältniß der Verehrung für Raphael aber ſcheint in Paris beſtanden zu haben. 1607 erſchien dort die erſte franzöſiſche Ueberſetzung des vaſariſchen Leben Raphael's[2]) und in Paris Angeſichts

[1]) Die Franzoſen, als ſie das Gemälde 1797 nach Paris entführten, beriefen ſich darauf.

[2]) Von Daret. Zweite Auflage 1709.

raphaeliſcher Werke empfand Pouſſin den Beruf, ſich der Malerei zu widmen. Pouſſin war der erſte Meiſter von Anſehen wieder, der ſich in Rom als Nachahmer Raphael's bekannte. Pouſſin war überhaupt der erſte unabhängige Künſtler des 17. Jahrhunderts im Sinne der heutigen Zeit. Von vornehmer Geburt wie Descartes, eine heroiſche Natur, die ſich ihre eigene geſchichtliche Welt conſtruirte. Er ſah eine große Tragödie im Zuſammenhange der Begebenheiten und erlebte die Vergangenheit um ſo leidenſchaftlicher mit, als ihm ſelber in den Gang der Dinge einzugreifen nie vergönnt worden war. Er muß neben Corneille geſtellt werden: das gleiche Element ritterlicher Freiheit war die treibende Kraft bei ihm. Wie Corneille verſenkt er ſich in die römiſche Geſchichte. In die verlaſſenen Gefilde der Campagna hinein träumte er die Thaten des großen Volkes. Düſtere Wolken hängen über ſeinen Landſchaften. Hierin glich er Raphael nicht, der in der eigenen Zeit die Fortſetzung all des Freudigen zu genießen glaubte und neu erwartete, was dem Alterthume gewährt geweſen ſei.

In Pouſſin's Augen ſtanden Raphael's Werke und die Antike als höchſte Muſter nebeneinander da, und es kümmerte ihn nicht, wie das römiſche Publicum um ihn her urtheilte. Rom war ihm trotzdem der liebſte Boden. In Paris, wohin man ihn zurückrief, hielt er nicht aus. In Paris aber trat Raphael's Einfluß noch bedeutender in Le Sueur hervor, neben Pouſſin dem größten franzöſiſchen Meiſter ſeiner Zeit. Le Sueur war nie in Italien, trug aber den Beinamen des franzöſiſchen Raphael's. Ihm hatten die Stiche nach Raphael, die er bei Pariſer Sammlern fand, die Richtung gegeben. Er dringt in die Tiefe der Dinge ein, um ſeine Darſtellungen zu geſchichtlichen Denkmalen zu erheben. Es handelt ſich bei ſeinem Studium Raphael's um die reinſte Wirkung, die ein Künſtler auf den andern haben kann, denn Marcanton's Stiche, die zumeiſt doch in Frage kamen, gaben nicht Raphael's Gemälde, ſondern nur die von Raphael dafür gezeichneten Zeich-

nungen wieder. So groß ist die Kraft, die diesen Blättern innewohnt.

Aber es sollten die raphaelischen Gemälde, die man in Frankreich besaß, in größerem Maaße noch die Schicksale der französischen Kunst bestimmen.

Frankreich war im Jahrhundert des dreißigjährigen Krieges die wider die Uebermacht des Hauses Habsburg emporstrebende junge Monarchie. Ludwig XIV. fühlte sich Madrid, dem eigentlichen Sitze des Europa überspannenden Römisch-Deutschen Kaiserreiches gegenüber, etwa so wie Friedrich der Große hundert Jahre später in seinem Verhältnisse zu Wien. Frankreich mußte seine Kräfte auf's Aeußerste anspannen; und das Gefühl, daß dem so sei, ließen den König mit seinem Minister Colbert die Pläne fassen, die die Nation in dem Wettstreite mit Habsburg siegreich machten. Zu dem was in Frankreich entstehen sollte, gehörte als ein Glied einer großen Kette nationaler Institutionen eine ‚nationale französische Kunst'. So energisch wurde hier vorgegangen, daß, wenn man diesen Punkt allein in's Auge faßt, es scheinen könnte, als habe der König nur dieses Lebensinteresse gehabt und sei etwas wie eine Marotte bei ihm gewesen, Raphael als maaßgebendes Muster in Paris emporzubringen. Ludwig aber verstand von Kunst nicht so viel, um eine solche Vorliebe hegen zu dürfen, doch hatte was er that diesen Erfolg. Seine Wille führte zur Aufrichtung der zwei heute noch bestehenden Institute Frankreichs: der Pariser Kunstakademie und der Gemäldesammlung des Louvre. Die nach veraltetem Muster sich selbst verwaltende zunftmäßig eingerichtete Pariser Akademie wurde zu einem auf den Ehrgeiz der Mitglieder basirten Collegium erhoben. Für die Gemäldesammlung brachte man zusammen, was bis dahin in den königlichen Schlössern dem Publicum kaum sichtbar war. In einer Reihe von Sälen des Louvre und des daranstoßenden Hotel Grammont hingen 2500 Gemälde nun beieinander; sechzehn darunter von

Raphael[1]), der über alle Meister jetzt den Sieg davontrug. Die Stimme der Akademiker und des Publicums proclamirte ihn als den größten Künstler der je gelebt. Handzeichnungen von ihm, die gleichfalls zusammengekauft worden, bekräftigten das. Eine Sammlung von Stichen Marcanton's und anderer Meister nach Raphael kam hinzu. Raphael und die Antike werden zu den Ausgangspunkten des künstlerischen Studiums in Frankreich und bis auf heute ist hieran festgehalten worden. Denn fragen wir, im Anblicke des scheinbar principienlosen europäischen Kunsttreibens, warum in Frankreich immer wieder Meister erstanden und erstehen, die in solider Weise arbeiten, so ist der Grund der, daß unentwegt die öffentliche Unterweisung von Raphael und der Antike ausgeht.

Der König und Colbert, deren Namen hier nicht zu trennen sind, fühlten, daß, wenn ihren Absichten die letzte Wirkung nicht fehlen solle, die Pariser Akademie unzureichend sei, und schufen neben ihr das Institut, dessen Errichtung als die genialste Maaßregel anzusehen ist, die zum Besten des öffentlichen Kunstunterrichts überhaupt jemals getroffen wurde: die französische Akademie in Rom. Die Pariser Akademie hatte ihre talentvollsten Zöglinge soweit zu fördern, daß sie auf Staatskosten in Rom ihre Studien fortsetzen könnten. L'Académie de France à Rome war ein Stück Frankreich auf römischem Boden, eine unter ihrem Director abgeschlossene Künstlercolonie, die, in erster Linie auf Raphael hingewiesen, in den vaticanischen Stanzen nun zu copiren begann. Nach dem Warum fragte kein Schüler: es wurde befohlen. Aus der officiellen Correspondenz der Directoren ersehen wir, wie über die Arbeiten der Eleven von Rom nach Hause berichtet wird. Gleich Lionardo wurde

[1]) Die Aufzählung der damals vorhandenen Gemälde Raphael's (die ihm fälschlich zugeschriebenen miteingerechnet) in Félibien's ‚Entretiens.'

Raphael fast als französischer Künstler angesehen. Dieselbe politische Phantasie, aus der die Franzosen Charlemagne als einen ihrer nationalen Helden und Herrscher in Beschlag nehmen, stempelte Raphael zu einem einheimischen Künstler um.

Wir dürfen diese Einrichtungen zur Schaffung einer nationalen Kunst jedoch nicht höher schätzen als sie verdienen. Genies zu erwecken war dem König und seinen Beamten nicht gegeben. Bei der besten Düngung konnte Paris nicht der Boden werden, auf dem weil der König es befahl außerordentliche Talente wuchsen. Poussin sagte, das habe ihn zumeist von Paris wieder vertrieben, daß er immer nur zum Fertigwerden gedrängt worden sei und daß man gute und schlechte Malerei nicht zu unterscheiden wisse. Bei aller Verehrung fehlte das Verständniß Raphael's. Voltaire bemerkt gelegentlich, von den Stichen nach Lebrun (dem Hofmaler Ludwig's XIV.) und denen nach Raphael hätten die ersteren größere Nachfrage gefunden. Man stellte Lebrun seiner Zeit höher als Raphael. Es wäre auch gegen den Lauf der Natur gewesen, mit amtlicher Macht zu erreichen, was immer doch nur dem freiwilligen Walten des Schicksals zu verdanken ist. Das Aufsprießenlassen originaler Genies ist eine spontane Handlung der Vorsehung. Weder Corneille, noch Racine oder gar Molière waren Creaturen des Königs: die beiden ersten würden ohne den Zwang, den die Nähe und die Wohlthaten Ludwig's ihnen auflegten, vielleicht inhaltreichere, mannigfaltigere Werke hervorgebracht haben; Molière aber dichtete ganz aus sich und Ludwig XIV. steht unter ihm. Die eigentlichen Erfolge der Bemühungen des Königs und Colbert's lagen nicht auf dem Gebiete der hohen Kunst, sondern auf dem des höheren Handwerks. Aber auch von dieser Stelle aus aber sind die Pariser Bemühungen dem Ruhme Raphael's zu Gute gekommen. Das reinste Product nationaler künstlerischer Arbeit, das in Frankreich unter Ludwig XIV. sich bildete, ist die Kupferstichkunst gewesen. Meister mit über-

raſchenden Leiſtungen traten ein, um ein auf der Meinung des europäiſchen Publicums beruhendes Element zu ſchaffen.

Ein Kupferſtecher erſten Ranges wird nichts unternehmen, das ihm nicht innere Befriedigung verſpricht. Er geht mit dem Werke, das er reproducieren will, gleichſam eine Ehe ein und hat ſich vorzuſehen, mit wem. Je mehr ſeine Fähigkeit ſteigt, um ſo höher werden ſeine Anſprüche. Lebrun wird als Maler heute nur deshalb noch ſo hoch geſchätzt[1]), weil der vornehmſte unter den Stechern ſeiner Zeit, Edelinck, ſo vorzügliche Platten nach Gemälden von ſeiner Hand geliefert hat. Das Beſte trotzdem, was Edelinck hervorgebracht hat, ſind ſeine Stiche nach Raphael. Lebrun in ſeiner Machtſtellung war eben nicht zu umgehen[1]).

Vor dem Eingreifen Colbert's bereits hatten franzöſiſche Stecher in Italien nach Raphael beſſer gearbeitet als die Italiäner ſelbſt. Edelinck war de Pailly's Schüler, der Raphael's Vierge au berceau und die au linge geſtochen hatte. Edelinck ſtach in Paris Raphael's Große heilige Familie und, nach einer angeblich von Rubens ſtammenden Zeichnung, Lionardo's Reiterſchlacht. Gérard Audran ſtach die römiſchen Fresken Raphael's und die Teppiche. Das Größte zu Ehren Raphael's und Frankreichs aber hat Dorigny geleiſtet, Edelinck's Schüler. Er begann mit den Fresken der Farneſina, ließ die Transfiguration folgen, die beſſer ausfiel, unternahm dann aber, durch engliſche Kunſtfreunde nach London gebracht, den Stich der Cartons Raphael's zu den Teppichen, die durch Rubens' Vermittelung nach England gegangen waren. Von Gemälden Raphael's war nach der Enthauptung König Karl's in England kaum etwas zurückgeblieben: wir wiſſen, zu welch heute unbegreiflich niedrigen

[1]) Lebrun ſteht in Deutſchland in hoher Achtung, weil das, wie man behauptet, beſte ſeiner Werke ‚die Familie ſeines Freundes Jabach' des Kölner Banquiers, deſſen Sammlungen nach Paris verkauft wurden, in Beſitz des Berliner Muſeum's iſt.

Preisen sie nach Frankreich verhandelt wurden; die Cartons zu den Teppichen aber erschienen selbst den Puritanern als ein kostbarer Besitz. Eine Nationalsubscription deckte die Kosten des Stiches. Fast zehn Jahre (1711—1719) arbeitete Dorigny daran. Unübertroffen stehen diese Blätter heute noch da, in denen Europa etwas geboten wurde, das Raphael in einem Lichte erscheinen ließ, in dem ihn bis dahin noch Niemand betrachtet hatte.

An diesem Triumphe französischer Arbeit für englisches Geld[1]) war Frankreich unbetheiligt. In Paris blieb Raphael immer nur der ‚Maler der Grazie'. Seine im Louvre sichtbaren Werke bestätigten das. Die für Franz I. von Raphael gelieferten Gemälde streifen an's Affectierte. Mir ist der Gedanke gekommen, ob Raphael, bei den drei Werken, die von Anfang an für Frankreich gemalt wurden, nicht absichtlich das Element dieser Grazie bis zur Eleganz steigerte um dem französischen Geschmacke zu entsprechen. Es ist diesen Gemälden ein gewisses höfisches Wesen eigen, das übrigens auch aus anderen Werken der letzten Jahre Raphael's uns anspricht, und das zumal dem für Frankreich bestimmten Porträt der Johanna von Aragonien nicht fremd ist. Das Meiste an diesen Gemälden haben seine Schüler gethan.

Diese Werke bestimmten das Urtheil des Pariser Publicums. Aus den Cartons für die Teppiche dagegen leuchten Wahrheit und Charakter uns entgegen. Der Anblick von Dorigny's kraftvollen Blättern zeigt Raphael als Darsteller der wichtigsten Begebenheiten des Neuen Testamentes nicht nur Lionardo und Michelangelo als ebenbürtig, sondern, weil Raphael die Natur in beinahe zusatzloser Reinheit giebt, fast überlegen. Hatte Raphael bis zum Erscheinen von Dorigny's Stichen in erster Linie als Vertreter des Madonnencultus gegolten, hatte kein anderer Meister

[1]) Dorigny empfing nicht nur Geld. Es wurde ihm in England der Adel verliehen.

die Verbindung irdiſcher und überirdiſcher Schönheit in die Bilder der heiligen Jungfrau hineinzulegen erlaubt, ſo erhob er ſich durch Dorigny nun auch in den Augen proteſtantiſcher Völker zur Würde eines Meiſters, der im Geiſte des über die Confeſſionen erhabenen Chriſtenthums die wichtigſten Ereigniſſe der ſich bildenden chriſtlichen Kirche darſtellte.

3.

Die Deutſchen im Rom des 18. Jahrhunderts.

Wir haben zu conſtatiren, daß zu Anfang des 18. Jahrhunderts, als Dorigny's Stiche ſo große Wirkung thaten, Frankreich künſtleriſch in Bahnen einlenkte, die es von Raphael wieder fortführten, während zu gleicher Zeit das eingeborene römiſche Publicum ſich Raphael von friſchem zuzuwenden begann.

Bernini hatte mit ſeiner unerſchöpflichen Productivität in Rom eine bombaſtiſche neue Architektur und Sculptur geſchaffen, deren Formen, von Michelangelo ausgehend, ihn aber weit überbietend, den Geſchmack des 17. Jahrhunderts beherrſchten, welches der Meiſter mit ſeinen Lebensjahren beinahe ausfüllte. Bernini war einer von den künſtleriſchen Weltbeherrſchern. Wie Rubens umfaßte er Alles. Das einfachſte ſanfte Lächeln der Natur wußte er ſüß zu wiederholen und zugleich die barockſten Ungeheuerlichkeiten glaubwürdig grell emporzubauen. Seine Nachahmer und Nebenbuhler waren Stümper neben ihm, dem übermächtigen Zauberer, dem das Gewaltigſte ein Spiel war, der mühelos die Oberfläche Roms mit ſeinen Schöpfungen bedeckte und ſolches Erſtaunen erweckte und ſoviel Macht entfaltete, daß ihm allein ſchließlich nur noch gegeben ſchien, Dinge zu erfinden, die ermüdeten Augen der Generationen zu reizen, welche er, gleich Michelangelo, eine auf die andere ſich folgen ſah, und die er, eine nach der anderen, vor ſeinen Triumphwagen ſpannte. 1598 geboren und als Kind ſchon den Meißel

führend, hielt Bernini seine Herrschaft bis 1680 aufrecht. Seinem Blicke konnte nicht entgehen, wie groß Raphael sei, bei der Unterweisung junger Künstler aber wollte er ihn ausgeschlossen wissen. Die jugendliche kraftvolle Einfachheit Raphael's war ihm zuwider. Bernini schien wie Voltaire gleich als alter Mann auf die Welt gekommen zu sein. Er hätte sich selbst verneint, hätte er Raphael als Muster gelten lassen. Bei Bernini's Tode aber fand sich, daß in seiner Richtung nun kein Schritt mehr zu thun sei. Pouſſin war neben ihm mit seiner Raphaelverehrung eben nur geduldet worden, Sacchi, der bedeutendste einheimische Meister, hatte nicht wagen dürfen sich zu Raphael zu bekennen: endlich aber war auch Bernini's Reich zu Ende und Maratta, Sacchi's Schüler, trat für Raphael ein, während der erste Kunstgelehrte der ewigen Stadt, Bellori, litterarisch die gleiche Anschauung hatte. Schon als in den neunziger Jahren des siebzehnten Jahrhunderts Dorigny's Stiche nach den Gemälden der Farnesina erschienen, schrieb Bellori einen erklärenden Text dazu. Nicht lange darauf ließ er die Beschreibung der vaticanischen Stanzen Raphael's folgen (deren Autorität heute zum Theil noch fortdauert) und lenkte die Aufmerksamkeit auf deren herabgekommenen Zustand. Bereits Ende der achtziger Jahre hatte Maratta die Gemälde wenigstens zu schützen gesucht: jetzt brachen bessere Tage an. Der Cardinal Albani, mit Beginn des 18. Jahrhunderts Papst, theilte Bellori's und Maratta's Begeisterung für Raphael. Unter dem Widerspruche Vieler, die mit dreinzureden hatten, wurde die Erlaubniß erwirkt, vorerst nur ein kleines Stück auf einer der Fresken der Camera della Segnatura mit griechischem Weine abwaschen zu dürfen. Der Auftrag, das Ganze zu reinigen, war die Folge. Ein großer Moment, als der Papst die neugeborenen Wände zum ersten Male besichtigte.

Maratta kam Raphael in der Nachahmung so nahe, daß Werke von ihm Raphael zugeschrieben worden sind.

Während die Vorliebe der Franzosen für Raphael damals so tief heruntergegangen war, daß der Papst den Schülern der römisch-französischen Akademie den vaticanischen Palast verschloß, innerhalb dessen sie sich den Fresken Raphael's gegenüber unerträglich benommen hatten[1]), begann das römische Publicum wieder zu fühlen, was die Welt an Raphael besaß. So langsam aber blieb diese Bewegung, daß um die Mitte des Jahrhunderts Mengs und Winckelmann erst, die für unsere Augen den römischen Dingen des vorigen Jahrhunderts Licht und Schatten verleihen, in Rom für Raphael eintreten mußten, um ihm die Autorität zu erringen, die seitdem dann nicht wieder erschüttert worden ist. Allerdings war Correggio Mengs' und des 18. Jahrhunderts eigentliches Ideal, und was Winckelmann anlangt, so stellte dieser wieder seinen Freund Mengs selbst unbedenklich neben oder über Raphael, wie auch Bellori seiner Zeit mit Sacchi und Maratta gethan: Thatsache aber bleibt, daß von der Zeit ab, wo Mengs Schüler unterrichtete, Raphael in seinem Atelier die höchste Stelle als Muster und Vorbild einnahm, und daß die deutschen Künstler in Rom dies im Gedächtniß hielten. Die Jüngeren unter den Deutschen begannen sich nun mit Raphael zu beschäftigen als einem unumgänglichen Meister. Der Streit, ob Raphael oder Michelangelo der Größere sei, entbrannte und wurde stets von Neuem entfacht. Raphael trug den Sieg davon, denn Mengs und Winckelmann haßten Michelangelo. Winckelmann's letztes Wort über Raphael haben wir nicht. In einem seiner Briefe giebt er als Hauptinhalt einer Schrift an, deren Herausgabe er vorbereite: die an's Licht zu bringenden Vorzüglichkeiten der Antiken und Raphael's, den noch Niemand bisher gekannt habe. Was war es, das Winckelmann dazu brachte, Raphael so neben der Antike zu nennen?

[1]) 1708. Schon 1702 hatte der Papst den Unfug nicht länger mit ansehen wollen.

Eine genügende Erklärung dieser Stelle würde auch deshalb von Wichtigkeit sein, weil sich zugleich zeigen würde, wie Winckelmann die innere Zusammengehörigkeit der Geschichte der antiken und der modernen Kunst als etwas Natürliches ansah.

Als Archäologe war Winckelmann auf Raphael kaum hingewiesen. Aber wie er aus der Anschauung der Kunstentwicklung der alten Völker zu den Griechen geleitet worden und wie ein Lobgesang auf die griechische Welt das gewesen war, was ihm, wie er schrieb, ‚Freiheit, Ruhm und Italien' verschafft hatte, so mußte ihm auch aufgehen, daß Raphael der frische Quell sei, ohne den das Cinquecento ebenso dürre daläge wie das darauf folgende Jahrhundert. Er empfand, daß Raphael aus eigener Natur heraus producirt habe wie die Griechen und erkannte die Verbindung des durch Fleiß ausgebildeten Schönheitsgefühles mit kindlich zweckloser Freude an der Natur, die den Griechen eigen gewesen. Das vielleicht war seinen Gedanken nach das, was noch Niemand in Raphael erkannt habe. Winckelmann proklamirte Raphael als den ‚großen Meister' und fand in der von Jugendkraft und Erwartung hoher geistiger Entwicklungen erfüllten jüngeren Generation begeisterte Aufnahme. Ein seltsames Phänomen beobachten wir nun: Raphael, von dessen eigenen Werken man in Deutschland so gut wie nichts vor Augen hatte — denn wer kam damals nach Dresden und erkaufte dort für einen Dukaten den Eintritt in die Gallerie? — wird auf die Autorität eines verehrten Schriftstellers hin als Maler über allen Malern erkannt und verehrt. In der Mitte des vorigen Jahrhunderts begann die wissenschaftliche Kritik bei uns ihre Wirkung nicht allein auf das Publicum, sondern auch auf die schaffenden Künstler zu äußern. Nicht also aus der Anschauung der Werke heraus, sondern auf die Autorität von Gelehrten hin wurde Raphael als der erhabene Interpret der Natur, deren Geheimnisse er gekannt habe, von dessen Hand jeder Strich segenbringend sei und dem näher zu

bringen zu den höchsten menschlichen Pflichten gehöre, anerkannt, und zu den Priestern dieses Cultus gehörte der junge Goethe. Deutschland war in der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts für Raphael fast jungfräulicher Boden.

Ehe Winckelmann auftrat, war man bei uns über einen dunkeln historischen Begriff nicht hinausgekommen. Dürer erwähnt im ‚Tagebuch der niederländischen Reise' Raphael's Tod. Er läßt sich von einem der Schüler Raphael's in den Niederlanden erzählen, was aus der Hinterlassenschaft geworden sei. Vielleicht hat Dürer die Cartons gesehen, nach denen dort die Teppiche eben vollendet worden waren, doch findet sich in seinen Notizen nichts. Auch von überschwänglicher Bewundrung steht nichts da. Sandrart spricht in der ‚Deutschen Akademie' mit schuldiger Hochachtung von Raphael und benutzt Vasari für seine Mittheilungen. Besondere Gefühle aber waren weder ihm noch anderen Deutschen, scheint es, bis dahin vor Raphael's Werken aufgestiegen. Noch in den Anfängen des 18. Jahrhunderts hatte sich darin nichts bei uns geändert. Knobelsdorf, Friedrich des Großen, so lange der König jung war[1]) künstlerischer guter Genius, schreibt (1736) fast ironisch über Raphael's Transfiguration, wo der Heiland in einer ‚sibirisch kalten Luft gen Himmel fährt, während im Vordergrunde die Menge über die Capriolen eines vom Teufel Besessenen sich verwundert'. Die Gebildeten der Deutschen Nation standen jenerzeit unter dem Commando Frankreichs, dessen damals niedrige ästhetischen Anschauungen Europa beherrschten. In Voltaire's Schriften finden wir Raphael kaum genannt. Raphael und Michelangelo waren phrasenhafte Namen, die man im Munde führte ohne Anschauungen mit ihnen zu verbinden. Wenn Montesquieu, am Ende des Esprit des lois, beide, in Gegensatz zu einander gestellt, einmal als Bei-

[1]) In seinen alten Tagen wurde er rücksichtslos und grausam von seinem Herrn behandelt, nach seinem Tode aber von ihm gelobt.

ſpiel gebraucht, ſo war eigene Beobachtung dabei kaum im Spiele. Was konnte Raphael dieſer Epoche ſein? Boucher, der vornehmſte unter den Pariſer Meiſtern, le peintre des délices, gab einem ſeiner Schüler, einem Deutſchen, der mit dem erſten Preiſe der franzöſiſchen Akademie nach Italien abging[1]), die Weiſung nicht zu lange in Rom zu bleiben, wo er Guido Reni's und Albani's Werke allein des Studiums werth finden werde, während Raphael, trotz ſeines Rufes, un peintre bien triste ſei. Was auch hatte Boucher ſeiner Zeit ſelber von Raphael in Rom gehabt? 1725 war er dort, in jenen Jahren, wo der Vatican den Schülern der franzöſiſch-römiſchen Akademie verſchloſſen war.

Wurden ſolche guten Lehren den in Paris ſtudirenden Deutſchen zu Theil, ſo hatten ſie von Hauſe aus nichts Beſſeres mitbekommen. Das proteſtantiſche, wie Goethe ſagte ‚geſtaltloſe Deutſchland' ſchätzte die Gemälde der Niederländer. Das norddeutſche kirchliche Leben aber hatte unſer kunſtliebendes Publicum ſo ſehr der Würdigung der italiäniſchen Kunſt, die ja vorwiegend als eine katholiſche erſcheinen mußte, entwöhnt, daß ſogar der Beſuch Italiens an dieſer Theilnahmloſigkeit ſpäter nichts zu ändern vermochte. Von Goethe's Vater war die Reiſe unternommen worden. Das Entzücken an dem Erlebten hatte ſo ſtark vorgehalten, daß ſeines Sohnes Sehnſucht nach Italien auf des Vaters Erzählungen und Tagebücher zurückzuführen iſt, aus denen den Kindern die Ahnung eines alle äſthetiſche Sehnſucht befriedigenden Landes aufſtieg. Von Goethe's Vater ſtammte der Ausſpruch, wer einmal in Rom geweſen ſei, könne nie wieder ganz unglücklich werden. Im elterlichen Hauſe zu Frankfurt hingen auch vor den Augen der Kinder Piraneſi's große dunkel-kräftige Stiche, die immer noch das beſte Bild des romantiſchen Roms gewähren, das heute umgeſchaffen und beinahe zerſtört wird. Von Raphael und der Antike

[1]) Chriſtoph von Manlich.

aber scheint in des Vaters Mittheilungen nicht die Rede gewesen zu sein. Das Maaßgebende für die Familie Goethe war, wo es sich um praktisch bethätigte Kunstliebe handelte, der französisch-niederländische Geschmack. In dieser Richtung machte der alte Goethe Ankäufe und Bestellungen und erzog seinen Sohn darin. Wir gewahren, wie fest die einmal eingeprägten Eindrücke bei diesem hafteten. Als er in Leipzig studirte, kam ihm Lessing's Laokoon in die Hände und Winckelmann's Freund, der Leipziger Kupferstecher Oeser, begann Einfluß auf ihn zu haben. Das Verlangen nach dem Anblicke von Werken der großen Kunst wurde so mächtig in Goethe, daß er die aus ‚Dichtung und Wahrheit' bekannte heimliche Fahrt nach Dresden unternahm. In der dortigen Gallerie aber offenbarte sich an ihm die Machtlosigkeit bloß theoretischer Begeisterung. Der Jüngling hatte für Lessing's und Winckelmann's Aussprüche geschwärmt: den Werken gegenüber, wie sie nun vor ihm standen, war er rathlos. Die italiänischen Meisterschöpfungen ließ er links liegen, um die realistischen Niederländer und die Italiäner des Verfalls zu bewundern, für deren Verständniß er zu Hause vorgebildet worden war. Raphael's Sistinische Madonna hätte ihn wie eine Sonne anscheinen müssen: er übergeht sie.

Diese Madonna, meint man heute, habe wie eine siegreiche Armee Deutschland für Raphael erobert. Die laue Aufnahme vielmehr, die sie, wie oben schon gesagt wurde, in Dresden fand, zeigt, wie man sich damals bei uns zu Raphael stellte. Auch in Dresden herrschten die Niederländer (wie heute bei uns). Vielleicht war man auch deshalb Raphael's Madonna übelgesinnt, weil die gereizten Gegner, die Winckelmann bei seinem Abgange nach Italien zu Hause zurückgelassen hatte, seiner Bewunderung Raphael's eine anderslautende Meinung entgegensetzen wollten. Die Dresdener Autoritäten sprachen aus, das Kind auf dem Arme der Madonna sei gemeiner Natur und sein Ausdruck verdrießlich. Die beiden Engel unten scheine ein Schüler hinzugefügt zu haben. Behauptet

wurde sogar, die Madonna selber sei von einem Gehülfen Raphael's untermalt worden, oder, noch schlimmer, sie rühre ganz und gar nicht von Raphael her. Möglich, daß Goethe durch Galleriebeamte, deren Bekanntschaft er in Dresden damals machte, in diese Stimmung mit hineingerissen, die Kraft nicht besaß, sein vielleicht widersprechendes inneres Gefühl aufrecht zu erhalten.

Diese persönliche Erfahrung jedoch war ohne Einfluß auf seine Begeisterung für Raphael. Als Goethe 1775 für Lavater's Physiognomik einige Köpfe Raphael's aus den vaticanischen Wandgemälden besprach[1]), hatte er kein Material vor Augen als die von Fidenza herausgegebenen Umrisse, die heute Niemand ansehen mag[2]). Er hatte sein Frankfurter Dachstübchen mit diesen ‚glücklichsten Bildern ausgeziert', die ihm ‚freundlichen Guten Morgen sagen'. ‚Sieben Köpfe von Raphael, eingegeben vom heiligen Geiste' nennt er sie in einem Briefe an Kestner. ‚Einen davon hab' ich nachgezeichnet und bin zufrieden mit', fährt er fort. Goethe war inzwischen in Straßburg gewesen. Möglich wäre, daß der erste Anstoß zu diesem traumhaften Verkehre mit Raphael von Herder ausging, der in Paris Gemälde Raphael's sah und dem Goethe zumeist ja die historische höhere Anschauung verdankte, von der wir ihn in und nach der Straßburger Zeit erleuchtet sehen. Im Briefwechsel mit Herder wendet Goethe zum ersten Male ein vielleicht auf Raphael zielendes Bild an. Ende 1771 schreibt er an Herder, dessen scharfe, ihm wohlthätige Kritik er symbolisirt: er vergleicht sich mit dem auf dem Boden liegenden gepeitschten Heliodor, den die rächenden Geister umfliegen[3]). Die Darstellung des vertriebenen Heliodor im Vatican konnte ihm aus Stichen bekannt sein, schon Maratta hatte sie radirt. Wie dem nun sei: Raphael

[1]) Zween Köpfe nach Raphael. Seite 398.

[2]) 144 Köpfe, 1757—1763 in vier Bänden erscheinend.

[3]) Düntzer hat die Stelle mißverstanden. Herder's Nachlaß I, 35.

ist für Goethe zu jener Zeit der Repräsentant der höchsten Kunstwirkung, er stellt ihn mit Homer und Shakespeare auf gleiche Höhe.

In Weimar macht er Frau von Stein zur Genossin dieses Gefühls. Auch auf den Herzog verpflanzt er es. 1781 zeichnet er nach den ‚Raphaels' des Herzogs. Im Sommer des folgenden Jahres sendet Tischbein aus Rom ‚Raphaelköpfe', Copien, die ihm wohl in Bestellung gegeben waren[1]). Im Frühling desselben Jahres schon hatte Goethe in Gotha ‚ein köstlich illuminirt Kupfer von Raphael beim Herzoge gesehen'. ‚Durch diese immer sehr unvollkommene Nachbildung', heißt es im Briefe an Frau von Stein[2]), ‚sind mir wieder ganz neue Gedanken aufgeschlossen.' Als Goethe 1786 Rom endlich erreichte, fand er in Raphael einen Freund gleichsam, der ihm längst vertraut war und mit dem er von nun an bis zu seinem Tode im Verkehr stand. Raphael steht ihm immer nah. Auf ihn ist er immer hungrig. Die Ankunft eines neuen Stiches nach einem Werke Raphael's würde ihn in jeder Arbeit unterbrochen haben, in der ihn nichts Anderes stören durfte[3]).

Man könnte sagen, die italiänische Reise sei von Goethe unternommen worden, um Raphael und die Antike von Grund aus zu studiren. Wir wissen, wie Goethe in die verschiedenen Wissenschaften, denen er sich hingab, eintrat, und so verfolgen wir auch den Weg, auf dem er in der Kunstgeschichte vorwärts kam. Von den Stellen aus, wo er zur Beobachtung gereizt wurde, suchte er sich zurechtzufinden. Goethe's Reise ist der in Briefen gegebene Bericht, wie er sich Raphael und der Antike gegenüber verhielt. Wir be-

---

[1]) An Frau von Stein, den 17. Juli 1782. Tischbein's Leben von v. Alten. S. 34.

[2]) 2. April 1782 von Eisenach. Noch andere Stellen ließen sich herſetzen, welche die fortwährende Beschäftigung mit diesen Dingen bezeugen.

[3]) Vgl. Eckermann III, 40.

gleiten ihn und empfangen das Gefühl, daß er das Erreichbare endlich bemeisterte.

Goethe nennt die Totalität der sichtbaren Erscheinungen ‚die Natur'. Sein Bestreben ist, dem Einzelnen den Raum zuzutheilen, der ihm neben dem Uebrigen innerhalb dieser Gesammtheit gebührt. Obgleich es in seinem Wesen gelegen hätte, sich einen Ueberblick alles in seinen Gesichtskreis Fallenden zu verschaffen und dann die einzelnen Punkte nach einander zu bearbeiten, so verhinderte ihn daran sein auf fortwährendes Neuerleben aus der Hand des Zufalls heraus, wie dieser die Anregungen gab, gerichteter Geist. So kam es, daß der oberflächlichen Betrachtung sein Vorgehen als dilettantische Zersplitterung erscheint, während ihm ein Plan zu Grunde liegt. Dieser Plan eben ließ ihm Nichts als Nebensache erscheinen. Wohl aber gab es gewisse Richtungen, in denen ihm Uebung und persönliche Neigung die Beobachtungsgabe schärften, und in diesen kam er am weitesten. Nachdem all sein kunsthistorisches Bemühen ihn auf Raphael hingewiesen hatte, sucht er sich klar zu werden, was Raphael ihm gewähre, Andern und sich selbst gewesen sei. Anders können auch wir nicht fragen. Indem er die Wichtigkeit der Werke Raphael's für die Entwicklung des menschlichen Geistes erkennt, sucht er sich ihm gegenüber — wie wir heute bei Goethe selbst — über jeden Irrthum zu erheben. Daher die Bedeutung seines Urtheiles auch für uns, die wir aus umfangreicherem Materiale heraus ermessen, worin wir uns Goethe an Kenntniß und Urtheil für überlegen halten dürfen. Zugleich aber auch ist hier zu beachten, was Goethe seiner Zeit gewußt hat und wir heute nicht mehr wissen. Denn die Einseitigkeit, mit der wir heute über ästhetische Dinge urtheilen, ist ärmlicher als wir ahnen.

Gleich Goethe's erste Aeußerung über ein Werk Raphael's, noch ehe er Rom erreichte, zeigt seine Gesichtspunkte. In Bologna sah er die heilige Cäcilia, und schreibt am 18. October 1786 darüber nach Hause. Das Reisehandbuch jener Zeit, das auch Goethe mit

Anerkennung benutzte, war von Volkmann verfaßt, der jedoch nur wiederholt, was Cochin, der Autor eines ähnlichen französischen Buches, gesagt hatte. Schon vom Maler Albani war gegen die heil. Cäcilia der Vorwurf erhoben worden, Raphael habe Personen, die nicht zu gleicher Zeit lebten, hier zusammengebracht. Cochin hatte das aufgenommen und Volkmann schreibt es ihm ab. Ein thörichter Vorwurf, da die willkürlichen Zusammenstellungen zeitlich sich fremder Persönlichkeiten, die obendrein auf den verschiedensten Altersstufen stehen [1]), die sogenannten ‚heiligen Unterhaltungen', ‚conversazioni sante', den Malern der Renaissance oft genug zu malen aufgegeben worden. Ich wiederhole Goethe's Briefseite, um zu zeigen, wie selbständig er sich über das Urtheil seiner Zeitgenossen erhob. ‚Zuerst also die heil. Cäcilia von Raphael!' schreibt er. ‚Es ist, was ich zum Voraus wußte, nun aber mit Augen sah: er hat eben immer gemacht, was Andere zu machen wünschten, und ich möchte jetzt nichts darüber sagen, als daß es von ihm ist. Fünf Heilige nebeneinander, die uns alle nichts angehen, deren Existenz aber so vollkommen dasteht, daß man dem Bilde eine Dauer für die Ewigkeit wünscht, wenn man gleich zufrieden ist, selbst aufgelöst zu werden. Um ihn aber recht zu erkennen, ihn recht zu schätzen, und ihn wieder auch nicht ganz als einen Gott zu preisen, der, wie Melchisedek, ohne Vater und Mutter erschienen wäre, muß man seine Vorgänger, seine Muster ansehen. Diese haben auf dem festen Boden der Wahrheit Grund gefaßt, sie haben die breiten Fundamente emsig, ja ängstlich gelegt und miteinander wetteifernd die Pyramide stufenweis in die Höhe gebaut, bis er zuletzt, von allen diesen Vortheilen unterstützt von dem himmlischen Genius erleuchtet, den letzten Stein des Gipfels auflegte, über und neben

[1]) So reicht auf einem solchen Gemälde z. B. das Christuskind vom Arme der Madonna herab dem in Greisengestalt nebenstehenden Apostel Petrus die Schlüssel der Kirche.

dem kein anderer stehen kann.' Und nun geht Goethe auf Perugino und Francia zurück, denn es ist ihm unmöglich, sich auf den gegebenen Fall zu beschränken: er faßt das Gemälde im Allgemeinen als historische Erscheinung, will wissen, woher es gekommen sei und was zusammenwirken mußte, damit es entstände. Die vergleichende Methode war Goethe angeboren. Er behandelt Kunstgeschichte wie Anatomie und Botanik. Allerdings erlangte er beinahe zwanzig Jahre später erst die leitenden Gesichtspunkte für die neuere Kunstgeschichte als Ganzes: in sich trug er ein Gefühl dieser Lehre jedoch immer.

Nach diesem Vorspiele sehen wir dann, wie er in Rom Raphael's Werke erfaßt. Wir lernen sein und der ganzen Epoche Verhältniß zu Raphael, zur Antike und zur Blüthezeit der gesammten Renaissance kennen. Der von Winckelmann und Mengs vorbereitete geistige Umschwung bietet sich Goethe's Geist als eine vollendete Thatsache dar. Nicht nur Goethe's Freunde in Rom, sondern Alle die sich dort begegneten, hegten seine Anschauungen.

Endlich waren für Raphael allgemein günstige Zeiten wieder eingetreten. Die Entwicklung der Kunst hatte vom Beginn des Cinquecento ab eine große Kreislinie beschrieben, die Anfangs immer weiter von den großen Meistern abführend nun wieder bei ihnen angelangt zu sein schien. Die Gebildeten aller Völker begegneten sich damals in der Sehnsucht nach dem Naturgemäßen. Das Einfache sollte an die Stelle des Ueberladenen, Verschnörkelten treten. Nicht nur in Deutschland dachte man so: um Goethe bewegte sich in Rom eine jugendliche Welt, die in diesem Sinne Neues zu schaffen trachtete. Der junge Preisgekrönte der Pariser Akademie, Louis David, repräsentierte die französische Künstlerjugend jener Tage, der junge Canova die italiänische, Angelica Kaufmann die deutsche. Auch beschränkt sich diese Anschauung nicht auf die bildenden Künste, sondern das gesammte geistige Schaffen bewegt sich auf gleicher Bahn. Gluck's Iphi-

genien zeigen diese Stimmung in der Musik, Goethe's Iphigenie in der Dichtkunst. Es sind nicht mehr Einzelne, die sich Raphael zuwenden, sondern die Beschäftigung mit ihm ist zu einem gemeinsamen Interesse geworden. Die Litteratur der vier Nationen, die in Europa jetzt schriftstellerisch jede für sich wirken und weniger als früher ineinander verfließen, behandelt Raphael als ein historisches Element, dessen Kenntniß vorausgesetzt wird. Ausgezeichnete Stecher machen seine Werke erreichbar und lassen die vaticanischen Stanzen, von denen das Publicum fünfzig Jahre früher kaum noch gewußt hatte, nun als das Wichtigste darunter hervortreten. Man trennt in Raphael den Madonnenmaler, den Darsteller der Ereignisse des Alten und Neuen Testamentes und den Schöpfer historischer Compositionen. Man vergleicht sein Verfahren in den verschiedenen Epochen seines Emporstrebens. Man fängt an, sich mit seinen persönlichen Schicksalen zu beschäftigen. Zwar an eine Geschichte Raphael's und seiner Werke wird noch nicht gedacht, im Anschlusse an Vasari aber sucht man dessen vita di Raffaello durch Anekdoten zu verbreitern und die Raphael's Namen tragenden, von Vasari aber nicht erwähnten Werke im Allgemeinen chronologisch einzuordnen. Heute noch wichtig ist für uns neben Goethe's Schriften das, was Moritz und was Fernow damals über Raphael geschrieben haben. Den Abschluß dieser Bewegung, welche die letzten Jahrzehnte des vorigen Jahrhunderts einnimmt, bildet die in den ‚Propyläen' abgedruckte systematische Beurtheilung Raphael's, welche Meyer, Goethe's kunstgelehrter Freund, zusammengearbeitet hat und die den Umfang dessen etwa repräsentiert, was Goethe sich in Betreff Raphael's damals angeeignet hatte.

Goethe wuchs bald über diese anfänglichen Anschauungen hinaus. Denn die Umwälzung des politischen und geistigen Lebens der europäischen Völker, die weniger durch die französische Revolution, als durch das gewaltsame Eingreifen der napoleonischen

Energie hervorgebracht wurde, sollte, ohne daß dabei an Raphael gedacht worden war, für Raphael's Verhältniß zur Menschheit dauernde Folgen haben.

4.

Raphael unter Napoleon I.

Louis David, das erste künstlerische Talent Frankreichs, war bei der Umwälzung der Dinge in Frankreich auch politisch betheiligt. Als die Nation noch mit Ludwig XVI. auskommen wollte, war Louis David der emporstrebende junge Künstler, der die Blicke auf sich zog: damals malte er eines der Vorspiele der Revolution, den ‚Schwur im Ballhause'. In der Schreckenszeit aber stimmte er als einer von den Anhängern Robespierre's für den Tod des Königs. Künstlerischer Ehrgeiz und politische Gewaltsamkeit verbanden sich in ihm. Schon bei der Erstürmung der Tuilerien hatte David die schönsten Körper der gefallenen Schweizer in sein Atelier bringen lassen. Er malte den ermordeten Marat grauenhaft nach der Natur. Auf seinen Betrieb wurde die französische Akademie der Künste aufgehoben. Unter Napoleon war derselbe David sowohl als Hofmaler des ersten Consuls wie des Kaisers schaffend, sowie auch organisatorisch eingreifend der vornehmste Repräsentant der Malerei. David hatte die Zerstörung aller auf das Königthum bezüglichen Monumente theils veranlaßt, theils gutgeheißen, die unter der Schreckensherrschaft über Frankreich hereinbrach und sich zum Theil auf Italien und die Rheinlande ausdehnte: hernach diente er als Darsteller des napoleonischen Ruhmes dem Manne, der die Verwirrung wieder in Ordnung umschuf.

Eins lag außerhalb der Zerstörungsmacht des französischen Volkes: sein eigner Charakter. Wie Ludwig XIV. einst, gründete Napoleon auf die Natur der Franzosen jetzt sein Reich. Gleich Ludwig protegirte er nicht sich selbst zum Genusse die Künstler

oder vereinte aus persönlicher Liebhaberei im Musée Napoléon was Europa an Kunstwerken Großes besaß, sondern der Betrieb dieser Dinge gehörte zu des Kaisers Plänen. Sollte Frankreich sich unter ihm constituiren, um die Weltherrschaft anzutreten, zu der es abermals berufen schien, so mußten die Fähigkeiten der Nation herausgefordert und den Talenten freie Bahn eröffnet werden. Wiederum sollte eine französisch national-napoleonische Kunst entstehen, mit Paris als Centrum. Ehedem hatte Ludwig dem römischen Kunstleben sich mit seiner Akademie in Rom eingeordnet: Napoleon beschloß, Rom nach Paris zu transportieren. Paris sollte Alles in sich schließen. Ebensogut wie Napoleon David's Genie geistig unterjochte, der nicht als erkaufte Berühmtheit, sondern in offener Begeisterung zu ihm überging, machte er dem Papste den Bildhauer Canova abtrünnig. Durch Canova schien das Verständniß der Antike nun erst sich neu zu eröffnen: er stand als der größte Sculpteur Europas da. Canova und David haben Anfang dieses Jahrhunderts alle Jüngeren damals zu Schülern gehabt.

Hätte der Kaiser für sein Museum des Louvre erlangen können was Europa überhaupt an Werken raphaelischer Kunst beherbergte, so würde freilich eine ganz andere Reihe sich dargeboten haben; aber die Gemälde, die Italien und Spanien hatten hergeben müssen, genügten neben dem in Paris bereits Vorhandenen, um eine große Wirkung zu thun[1]). Nie wieder sind soviel Sachen Raphael's an einer Stelle vereinigt gewesen, und ihr Anblick wird nur dann einmal überboten werden, wenn eine allgemeine Weltausstellung die Arbeit Raphael's im vollen Umfange zeigt, eine Unternehmung, die früher oder später durchgeführt werden muß, und für die, der nicht fortzuschaffenden Fresken wegen, Rom den

[1]) Eine Aufzählung der überhaupt damals nach Frankreich entführten Werke bei Fiorillo.

geeignetsten Standort bietet. Amtlich beabsichtigt war dieser neue Sieg Raphael's diesmal so wenig als 150 Jahre früher. Die Gemälde standen da: der Erfolg ergab sich von selbst. David fühlte es[1]). Denn vom Erscheinen Raphael's im Louvre datirt David's Herabkommen, während Ingres, der nach ihm lange Jahre die Oberherrschaft über die französische Kunst inne hatte, sich als junger Mensch Raphael damals mit einer Energie hingab, die sein ganzes langes Leben aushielt und durch die Raphael innerhalb der französischen Kunst die höchste Geltung erlangte. Erst nachdem Ingres' intime Aeußerungen gedruckt worden sind[2]), läßt sich die Geschichte seiner Leidenschaft für Raphael verfolgen. Im Anblick der Gemälde des Musée Napoléon empfing er den entscheidenden Anstoß. Als zwölfjähriger Knabe war er ‚auf Raphael losgestürzt wie ein Raubthier auf seine Beute.' Der Nachahmung Raphael's verdankte er den ersten durchschlagenden Erfolg in seinem ‚Schwur Ludwig's XIII., der sich und sein Land der Madonna weiht'. Dem im Königsornate knieenden Könige (das Werk entstand nach Napoleon's Sturze, als wieder ein französischer König in Rheims gekrönt werden konnte!) erscheint die Madonna in Formen, als habe Raphael sie, in Frankreich neu auf die Welt kommend, gezeichnet. Ingres nennt in seinen schriftlichen Aeußerungen Raphael ein vom Himmel herabgestiegenes geistiges Wesen, das Strahlen der Schönheit aussendend als Schutzgeist aller Nationen über Rom walte. ‚Raphael', ruft Ingres aus, ‚war nicht nur der größte unter den Malern: er war die Schönheit selbst, er war gut, er war Alles!' Ingres wurde später zum Director der französischen Akademie in Rom ernannt: nie hat Raphael in der öffentlichen

[1]) Ueber diese Bewegungen ist viel gedruckt worden. Wichtig ist David's neuerdings erschienenes Leben mit Actenstücken, das sein Enkel zusammengestellt hat.

[2]) Ein vorzügliches Buch.

Meinung eine so triumphirende Stellung eingenommen als während der Jahre dieser Amtsführung. Ingres' Verehrung für Raphael ist dann auf Flandrin übergegangen, seinen vornehmsten Schüler, aber ein schwächeres Talent, das sich anlehnt. Ingres war, wie Raphael, eine universale Natur. Litteratur und Musik zog er in dem Bereich seiner Kunst als ihre unentbehrlichen Nebenelemente. Er sah die Malerei als eine Aeußerung des französischen Volksgeistes an und sich als dessen Priester. Neben ihm arbeitete Kupferstecher Bouches-Desnoyer, der Raphael's Gemälde am reinsten wiedergegeben hat, Platten wie seine Madonna von Foligno oder die Belle jardinière sind bis dahin nicht gestochen worden. Am lieblichsten wirkt Desnoyer's Madonna della Sedia, so bescheiden sie heute neben umfangreicheren Stichen erscheint. Diese Blätter kamen noch zu Napoleon's Zeiten heraus und verbreiteten neben anderen Raphael's neuen Ruhm in ganz Europa. Auch wurde der erste Versuch gemacht, ein Corpus aller Compositionen Raphael's in Umrissen herzustellen[1]).

Selbst die Wiederauflösung des Louvre-Museums nach Napoleon's Sturze gereichte Raphael zum Vortheile. Die zum Theil an ihre alten Stellen zurückkehrenden Gemälde hatten dort jetzt eine stärkere Wirkung als vorher. Fast alle waren in Paris gut restauriert worden[2]). Jedes war der Gegenstand eingehender technischer Untersuchung gewesen. Bedeutende Kunstwerke, die ihren Besitzer wechseln, werden zum Object frischer Kritik. Immer noch als zusammengehörig angesehen, wie sie im Louvre standen, wirkten Raphael's Werke in den Gedanken des europäischen kunstliebenden Publicums als ein einheitliches Ganzes weiter. Ihr Urheber ward

[1]) Von Landon. In kleinen, manierierten Umrissen, Alles durcheinander was Raphael's Namen trug. Für den jedoch, der die Dinge kennt, ein bequemes Hülfsmittel. Billig immer von neuem noch angeboten.

[2]) Vgl. z. B. den Bericht über die Wiederherstellung des Spasimo.

von ungezählten Verehrern als erster Maler der Welt anerkannt. Als während der nachnapoleonischen Bourbonenherrschaft die romantische Verherrlichung nie dagewesener Zeiten eintrat, für die man sich wie für etwas Reales begeisterte, bot Raphael sich als vorzügliches Object dieses Cultus dar. Nun war man wieder officiell religiös. Das unschuldvolle Lächeln der raphaelischen Madonnen half die Macht der Kirche in den Gemüthern neu aufrichten und Raphael als historische Erscheinung warf auf die Vergangenheit der Päpste glänzendes neues Licht.

5.

Das Rom unseres Jahrhunderts.

In Paris seine künstlerische Ausbildung zu suchen, war unter dem napoleonischen ersten Kaiserreich für die deutschen Künstler das Natürliche. Nicht bloß für die südwestlichen, die schon vor dem Rheinbunde Paris als die Schule allen Kunstbetriebes ansahen, sondern auch für die des Nordens. Man lernte damals wie heute am meisten dort.

Aber auch Rom hatte in den Zeiten seiner Beraubung durch die Franzosen nicht Alles verloren. Zwar standen im Vatican vom Apoll von Belvedere, dem Laokoon und den übrigen berühmten Werken nur noch die Piedestale; dennoch hatte man Rom den Charakter der großen künstlerischen Weltwerkstätte nicht nehmen können. In Rom bestanden die alten Steinmetzschulen fort. Die Aufträge, die Canova von Napoleon I. empfing, wurden in Rom ausgeführt. Thorwaldsen und Rauch sehen wir unter Canova's Einfluß in Rom sich heranbilden. Thorwaldsen's schönstes Werk, der ‚Siegeszug Alexanders', wurde auf französische Bestellung für den Quirinal, (wo heute der König von Italien residirt), ausgeführt, als Napoleon seinen Besuch in Rom zugesagt hatte. Rom ist die Weltwerkstätte für Marmorarbeit.

Aber auch Maler lenkten in das seiner Gemälde beraubte Rom noch die Schritte. Junge Deutsche, nicht eigentlich Schüler, die in bestimmter Schule Meister werden wollen, sondern künstlerisch begabte Naturen, die von dem Bewußtsein sich treiben lassen, Besonderes vorzuhaben, was sie selber genau noch nicht zu erklären wissen, wandern in stiller Begeisterung wie Pilger nach Italien und geben sich der Einwirkung der Gemälde hin, die die Franzosen entweder als Fresken von der Wand nicht loszulösen vermochten oder bei denen es sie nicht der Mühe werth däuchte, sie zu entführen. Fresken des Quattrocento, die die Wände der Kirchen, Hospitäler und Paläste überall in Italien bedecken und nach denen bis dahin nur Wenige sich umgesehen hatten, gelangten wieder zur Geltung. Befreit von der Concurrenz der nach Paris geführten allbekannten Werke ersten Ranges traten sie reiner hervor als vordem.

Unter ihrem Einflusse hatte auch Raphael in seiner Jugend gestanden! Das Quattrocento begann wieder als Macht empfunden zu werden.

Raphael's Jugendzeiten waren bis dahin mehr ein Romankapitel, als eines der Kunsthistorie gewesen. Was Vasari Hübsches und Rührendes von Raphael's Kinder- und Lehrlingstagen erzählte, hatte etwas Ueberschwängliches, aber hielt sich zugleich noch innerhalb gewisser Grenzen: Ende des achtzehnten Jahrhunderts erst treten die Legenden ein, denen zu Folge Raphael durch sein ganzes irdisches Leben hindurch halb kindliche Jünglingsgestalt beibehalten hätte. Tischbein beschreibt die Scene, wie Raphael, von Giulio II. nach Rom berufen, diesem vorgestellt worden sei. Davon stand nichts bei Vasari: Raphael kniet vor dem Papste nieder, während ihm die blonden Locken von den Schultern fallen. ‚Das ist ein unschuldiger Engel,' sagt der Papst, ‚ich will ihm den Cardinal Bembo zum Lehrer geben und er soll mir diese Wände mit Geschichtsbildern füllen.' Und als Giulio in der Folge die Disputa vollendet erblickt, wirft er sich anbetend zu Boden, in die Worte ausbrechend:

‚Ich danke dir, Gott, daß du mir einen so großen Maler gesandt hast.' Dergleichen Anschauungen verzückter Kunsthistorie, wenn sie vielleicht auch schon umgetragen wurden, hatten früher doch auf die allgemeine Beurtheilung Raphael's noch keinen Einfluß gehabt, weil trotz ihnen Raphael's Thätigkeit in seiner reifsten Zeit unter Giulio und Leo immer der Punkt war, von dem ausgegangen wurde. Die früheren Werke galten als Vorstufen. Jene jungen Deutschen aber, die im ersten Jahrzehnt unseres Jahrhunderts in Rom sich zu einer Art von Heiligendienst zu Ehren Raphael's zusammenthaten, rechneten anders: seine Arbeiten unter Leo, vielleicht sogar unter Giulio waren schon Verfall, die Jugendzeiten blieben das Höchste, Entscheidende. Raphael's heilige Epoche dauerte für diese Leute nur bis zu seinem Eintritte in Rom. Auf das, was er im väterlichen Hause, in Perugia und in Florenz geschaffen, kam es ihnen an. In den Geist dieser ersten Zeit und der bescheidenen Meister, die Raphael's erste Muster hätten sein können, sich zu vertiefen, war den jungen Deutschen Herzenssache. Der Raphael, bei dem sie schworen, hatte wenig gemein mit dem, dessen Werke zur gleichen Zeit damals in Paris die übrige Welt entzückten.

So lange nun durften die jungen Deutschen, die unter dem Namen ‚Nazarener' bekannt sind, in Rom in diesem Sinne ungestört lehren und arbeiten, als die nach Rom gehörigen Hauptgemälde Raphael's im Louvre festgehalten wurden: als diese nach Napoleon's I. Sturze aber wieder nach Italien geschafft wurden und zugleich das allwinterliche Zusammentreffen der europäischen Kunstfreunde nach Rom zurückverlegt wurde, fiel ein Schein von Wunderlichkeit auf die Nazarener. Overbeck malte Madonnen im Geiste der Florentiner Jungfrauen Raphael's, denen er äußerlich so nahe kam, daß die seinigen wie ihre verblaßten Milchschwestern aussehen[1]). Dem Willen der Nazarener nach sollte jetzt auch der

[1]) Overbeck's Hauptverdienst liegt in anderer Richtung, manches

in Rom arbeitende junge Cornelius, der bis dahin ihre Richtung innegehalten hatte, sich dem Einflusse der in Rom wiedererwachenden großen Meister und der Antike verschließen. Cornelius aber verließ seine Partei und ging zum ‚heidnischen' Raphael über. Für den Augenblick schienen die Nazarener damit abgethan zu sein, doch wir werden sehen, wie wenig sie es waren. Sie hatten sich mit einem, nicht von Künstlern, sondern von Schriftstellern gemachten kunsthistorischen Glaubensbekenntnisse ehedem nach Rom aufgemacht und bestanden in ihren Anschauungen. Es hat dies auch deshalb Wichtigkeit, weil Goethe trotz manchem das ihn herüberzog, auf Seiten derer stand, die nichts von den Nazarenern wissen wollten.

Goethe's erste Frankfurter Jugendzeiten lehren ihn uns als Journalisten kennen. Etwas in ihm verlangte directen öffentlichen Verkehr mit dem Publicum. Mit dem Eintritte in Weimar jedoch begann eine Epoche der Zurückgezogenheit, in der er seine Urtheile meist nur brieflich äußert und die ihn fast außer Verbindung mit der Deutschen Jugend setzte. Der Verkehr mit Schiller erst führte ihn in viel späteren Jahren in's alte journalistische Fahrwasser zurück, das er dann nie wieder verlassen hat. Als die Gründung der Zeitschrift ‚Propyläen' erfolgte, hatte die ‚Zerstörung des italiänischen Kunstkörpers', wie Goethe den Raub der Kunstwerke Italiens durch die Franzosen nennt, noch nicht stattgefunden. Meyer's in den Propyläen erscheinende Beschreibung sämmtlicher Werke Raphael's[1]) enthält die beste Formulirung dessen, was die geläuterte Kennerschaft des achtzehnten Jahrhunderts

aber hat er in diesem frühraphaelischen Geiste gemalt, das von großer Innigkeit zeugt. Besonders seine Porträts, gezeichnet meistens, sind außerordentlich treu und erfreulich.

[1]) Dem Schema zufolge hatte Goethe selbst die Absicht, diese Arbeit vorzunehmen.

vor den Zeiten der französischen Revolution zu Tage gefördert haben würde, wenn es sich etwa darum gehandelt hätte, in gemeinsamen Besprechungen wohlwollender Kunstfreunde Meinungen zusammenzufassen. Die Propyläen aber begeisterten die Leser nicht: ein damals beginnender Schriftsteller wußte die Jugend anders zu packen: Ludwig Tieck, mit seinem Künstlerroman ‚Sternbald's Wanderungen', ein Buch, das selbst heute, wo man die Unhaltbarkeit aller Voraussetzungen kennt, in die Hände unerfahrener, sentimental angelegter Leute fallend, seine Wirkung haben würde. Tieck schuf die Gestalten einiger jugendlicher Künstler, die zu den Zeiten Dürer's und Raphael's sich zwischen Nürnberg, Antwerpen und Rom umhertreiben, und stellte darin die historischen Gespenster her, die auf Jahrzehnte hinaus Unheil gestiftet haben. Tieck giebt Dürer's, Raphael's und Michelangelo's Charaktere falsch, aber gemeinverständlich. Das nicht endende engelhafte Jünglingsthum Raphael's, die Weichherzigkeit Dürer's, das unablässige ästhetisirende Predigen der großen Meister entzückte das weichgestimmte Deutsche Publicum und der ‚Knabe Raphael' begann in den Träumen talentvoller junger Künstler zu spuken. Religiöse Schwärmerei trat hinzu. Man strebte nach Rom. Der den heiligen Stätten dort entströmende Athem sei das, wähnte man, was Madonnen, die denen Raphael's glichen, der Phantasie der Gläubigen vorspiegele, die auf die Leinwand zu bringen hinterher ein Leichtes sein werde. Mit diesem Glauben waren die jungen Nazarener nach Rom gepilgert. Sie suchten sich zu geheimnißvoll persönlicher Gemeinschaft mit dem jungen Raphael zu erheben. Die bildlichen Darstellungen aus Raphael's heiligem Privatleben nahmen ihren Anfang. Dergleichen zu zeichnen oder zu malen, sehen wir übrigens Künstler vieler Nationen sich zur Pflicht machen, denn die Anschauungen der Nazarener waren nicht bloß den Deutschen eigen. Raphael, das gottbegnadete Kind, schlank und mager, gehüllt in enganliegende, der sogenannten altdeutschen Tracht nachgebildete Bekleidung, bei der ein

weitüberschlagener Hemdskragen nicht fehlen durfte, stand vor der Staffelei, umgeben von einem ehrfurchtsvollen Kreise anderer gleich costümirter Jünglinge, welche die Entstehung seiner Wunderwerke durch Inspiration mit eignen Augen erleben wollten. Die dem falschen Raphael dieser Schule angedichtete bedenklichste Eigenschaft war geistiger Natur: sein künstlerisches Schaffen sollte die Thätigkeit nicht zielbewußtem, arbeitendem Fleiße, sondern unbewußtem schöpferischen Drange gehorchender Fingerspitzen gewesen sein. Am weitesten sehen wir diese Anschauung von Achim von Arnim verfolgt, der in der Novelle ‚Raphael und seine Nachbarinnen' ihn darstellt, wie er, in magnetischen Schlaf versunken mit geschlossenen Augen seinem Gehilfen Baviera die Linien und den Farbenauftrag eines Gemäldes in die Hand und in den Pinsel dictirt. Raphael also malt ohne zu sehen und ohne Hand anzulegen! Größere Kreise des deutschen Publicums fanden ihr Genügen in solchen Absonderlichkeiten.

Zuerst erhob sich Goethe dagegen. Die Nazarener sahen ihn als einen der ihrigen an und Goethe hatte gezögert, bis er sich offen aussprach. Die 1817 erscheinende ‚Italiänische Reise' war sein Manifest: Goethe zeigte in ästhetischen Dingen staatsmännische Kraft. Dreißig Jahre war er nicht in Rom gewesen, Paris und Napoleon's Museum kannte er nicht: seine eigenen respectablen, aber heute spärlich erscheinenden Sammlungen sammt denen des Herzogs waren sein Material. Wäre er 1817 selbst in Rom gewesen, so würde er Cornelius vielleicht nicht so schroff abgewiesen haben. Denn Cornelius und seine Gesinnungsgenossen arbeiteten dort ernst und erfolgreich. Die Zeichnungen der Nazarener nöthigen uns heute Bewunderung ab. Schnorr's erstaunliche Actzeichnungen im Sinne Michelangelo's und Raphael's besitzt die Berliner Nationalgallerie. Seine Bilderbibel ist ein voller Nachklang der raphaelischen Auffassung. Die in Frankfurt wiederaufgefundenen Cartons Overbeck's und Schnorr's für den Palazzo Massinii in Rom, sowie Cornelius'

Cartons dafür sind in Raphael's Geiste edel, einfach und aus tiefer Naturempfindung heraus gezeichnet. (Sie werden, wenn man sie nicht unter Glas bringt, langsam aber sicher in Frankfurt zu Grunde gehen.) Goethe in der Mitte dieser sich selbst überlassenen jungen Leute lebend, würde vielleicht Anfänge einer Deutschen Kunst in ihren Arbeiten erblickt haben, denen nur die richtige Leitung fehlte, um sich breiter auf heimischem Boden dann zu entwickeln. Ihre Begeisterungslehre ist der natürliche Glaube junger Leute, die sich etwas zutrauen, und stimmt mit der Goethe'schen Lehre vom Genie, die er fünfzig Jahre jünger selbst so kraftvoll vertreten hatte. Künstlerisches Schaffen muß im Fluge der Begeisterung geschehen. Goethe sagt von sich, er schreibe wie ein Nachtwandler. So urtheilt und arbeitet die Jugend immer, wenn das Gefühl einer neueinbrechenden Gegenwart sie überkommt. Hätten die jungen deutschen Künstler in Rom ein nationales Leben zu Hause hinter sich gehabt, dessen Flügelschläge über die Alpen herüber in der Fremde sie ermuthigten, so wären sie nicht bloß die armen ‚frömmelnden jungen Herren' geblieben, als die sie in Rom von den Fremden verspottet, von den übrigen Deutschen dort mit Mißtrauen betrachtet wurden. Sie fanden weder warme noch kalte Aufnahme, sondern gar keine. Goethe ließ Cornelius' Faustwidmung unbeantwortet. Tieck und Schlegel setzten ihre kunsthistorische, anfangs proclamationsartige Schriftstellerei nicht fort und auch das bischen Litteratur, das sonst sich entwickelte, blieb ohne Nachhall. Nur einzelne Stimmen erhoben sich. 1819 erschien ein Leben Raphael's von Braun schon in zweiter Auflage. Das Eintreten einer ‚heiligen Malerei' wird wohlwollend gemüthlich hier prophezeit und in diesem Sinne 1820 in Mainz, wo das katholisch empfundene Buch erschien, Raphael's dreihundertjähriger Geburtstag begangen.

Auch in Berlin wurde dieser Tag gefeiert. Im Saale der Akademie stand ein Katafalk zwischen vergoldeten Candelabern. Vier vom Bildhauer Tieck modellirte weibliche Gestalten legten

Lorbeerkränze darauf nieder. Raphael's Bildniß, Copien der Dresdener Madonna, der Jungfrau mit dem Fische und der heiligen Cäcilie hingen an den Wänden. Zelter dirigirte die Musik, Tölken hielt die Rede. In der Vorrede zu ihr wird die Feierlichkeit beschrieben und in einem Anhange eine kritische Biographie Raphael's gegeben, worin das Zuverlässige dem Mythischen entgegengestellt und auf Raphael's Bedeutung als Antiquar und Architekt hingewiesen wird. Was hätte sich in Deutschland entwickeln können, wenn Berlin zum Centrum einer nationalen Kunstentwicklung zu machen gewesen wäre, wie Niebuhr in Rom glaubte. Aber es fehlte an Geld und an einem unabhängigen Publicum bei uns. Von den Männern, die dafür in Deutschland hätten auftreten können, lebte keiner in Berlin. Auch Goethe's kunsthistorische Studien sind die Bemühungen eines einsamen Liebhabers geblieben. Gelegentliche Aeußerungen, die in Briefen, im Gespräch oder in Zeitschriften hervortreten, zeigen, wie er von Allem Notiz nahm. Man lese, wie einfach und richtig er in dem Aufsatze ‚Antik und Modern' Raphael, Lionardo und Michelangelo vergleicht. Die Zeiten aber sind für Goethe nie eingetreten, von denen er einst in Italien träumte: daß in Deutschland ein großes vergleichendes Museum errichtet würde, welches kunsthistorische Fragen zu lösen gestattete.

An Kunstbegeisterung fehlte es damals nicht bei uns. Die Sammlung der Boisseré erregte größeres Aufsehen, als gesammelte Gemälde überhaupt jemals in Deutschland bewirkt haben. Aber diese herrlichen Werke der alten deutschen Meister führten weit von Raphael ab. Auf unsre eigene schaffende Kraft blieben sie ohne Einfluß. Mangel an Geld und an Vorbildung in den mittleren Ständen waren der Grund, warum nach den Freiheitskriegen das Principat in den bildenden Künsten den Franzosen verblieb. Die Freiheitskriege haben uns in den geistigen Dingen, welche un-

[1]) Ueber diese Feste Schorn's Kunstblatt I (1820).

mittelbares Echo aus dem Publicum bedürfen, eher zurückgebracht als gefördert. Begeisterung irgendwelcher Art, selbst für vaterländische Dinge ward bald verdächtiger bei uns als in den Zeiten der Napoleonischen Herrschaft. Man fand es unsrerseits natürlich, daß in Rom die französischen Künstler und Kunsthistoriker an erster Stelle ständen. Der Graf d'Agincourt, ein vornehmer Franzose vom Schlage des Grafen Caylus, ließ dort ein wichtiges Werk erscheinen. Schon 1787 finden wir ihn von Goethe als den Verfasser einer zu erwartenden Kunstgeschichte erwähnt. ‚Wenn das Werk zusammenkommt, wird es merkwürdig sein!' urtheilte er damals[1]). Noch über zwanzig Jahre aber brauchte d'Agincourt für die Vollendung der Arbeit, die in Wort und Abbildung eine Darstellung des Weges ist, den durch ein Jahrtausend hindurch die Kunst zurücklegen mußte, um den einzigen Raphael hervorzubringen. D'Agincourt sieht in den Malereien der römischen Katakomben die Anfänge der neueren Kunst. Aus Quellen jeder Art hat er sein Material zusammengetragen: man fühlt, daß er beim Abschlusse nur die Auswahl einer Sammlung gab, deren Umfang wir nicht ermessen. Er hat damit die Grundlage der heutigen historischen Kunstwissenschaft geliefert.

Die Aufgabe aber stand noch aus, eine Biographie zu schreiben, die Raphael inmitten seines Jahrhunderts zeigte, betrachtet vom Standpunkte des neuesten Tages aus. Nur ein Zufall vielleicht war Schuld, daß ein anderer französischer Kunstfreund seine Gedanken damals nicht als Buch, sondern zerstreut in der Form geliefert hat, die Goethe für seine Italiänische Reise wählte. Stendhal, wie der Schriftstellername Henry Bayle's lautet, ein ehemaliger Officier der napoleonischen Armee, hatte sich in Italien wie in einem

[1]) Das Buch, das 1811 zu erscheinen begann, war eine Offenbarung für ihn. Der Briefwechsel mit den Boisserés enthält das Meiste darüber.

zweiten Vaterlande niedergelassen und neben Romanen einige Bücher über italiänisches Kunstleben verfaßt, an erster Stelle die ‚Promenades à Rome', noch heute angenehm zu lesen. Seine Bemerkungen über bildende Kunst, die nur einen Theil des Buches ausmachen, sind von bleibendem Werthe[1]).

Die Stendhal umgebende, aus den höheren Kreisen sich zusammensetzende Gesellschaft schwelgte im Genusse der neuen Friedenszeiten. In Rom ließ sich diesen Träumen am schönsten nachhängen. Stendhal's ‚Promenades' sind ein Tagebuch aus den zwanziger Jahren. Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft stehen zur Discussion. Hätte Raphael einmal in's Leben zurückkehren müssen, so würde er sich damals in Rom am ehesten vielleicht wieder heimisch gefühlt haben. Stendhal's ‚Geschichte der italiänischen Malerei' schließt leider vor Raphael ab. Das Leben Michelangelo's sehen wir darin beinahe schon im Sinne der heutigen Zeit aufgebaut. Er sucht ihn als Bürger der eigenen zu ergreifen. Raphael dagegen, so oft Stendhal ihn in beiden Büchern auch erwähnt, behandelt er nicht im Zusammenhange.

Wir bedauern das umsomehr, als der, dem zunächst die Aufgabe zufiel, nun ein Leben Raphael's zu liefern, mit allzu wohlfeiler Arbeit den Ruhm einheimste, den die eine angenehm geschriebene Biographie Raphael's auch Andern vielleicht damals eingetragen hätte. Quatremère de Quincy, Membre de l'Institut,

[1]) Taine's Aeußerungen über Italien müssen von Stendhal aus beurtheilt werden, unter dessen Einfluß er stand, ohne es genügend auszusprechen. Ich urtheile hier nicht über Taine's historische Schriften; seine ‚Voyage en Italie', so verbreitet und geschätzt das Buch in Frankreich ist, enthält meist oberflächliche und schiefe Urtheile über Raphael und reicht in der Gesammtauffassung des italiänischen Daseins weder an Stendhal's noch an Frau von Staël's Anschauung heran. (Ich kannte Stendhal's Buch nicht, als ich mein Leben Michelangelo's schrieb.)

schrieb das Buch, das, 1824 erscheinend, in Rom als ein Ereigniß betrachtet wurde. Er giebt einen leicht hingeworfenen Ueberblick der Thätigkeit Raphael's und eine elegante Beschreibung der Werke, soviel man in den Salons, in denen damals zumeist doch nur von Raphael die Rede war, zu wissen brauchte. Wie geschickt er sich bei Abschluß der Arbeit des vielfachen bibliographischen Ballastes entledigte, der nur beschwert hätte ohne zu bereichern, zeigt Longhena's italiänische Uebersetzung, der in Anhängseln jeder Art den ganzen Wust wieder hineingearbeitet und aus dem knappen Bändchen ein Repertorium von über 800 Seiten gemacht hat. Auch in das Deutsche ist Quatremère's Buch übersetzt worden.

Es verdiente den Beifall, den es bei seinem Erscheinen fand, und die Vergessenheit, der es verfallen ist. Quatremère glaubte noch an den Stammbaum der Familie Santi, der sich auf dem Porträt eines der angeblichen Vorfahren Raphael's in der Villa Albani zu Rom findet[1]). Die darauf sichtbaren zahlreichen Persönlichkeiten gehören vielen Lebensstellungen an, auch ein Maler ist darunter, neben Raphael's Vater. Daß Quatremère sich betrügen ließ, wäre nicht so schlimm gewesen; aber daß, während er 1824 diese Dinge vorbringt, 1822 bereits Pungileoni sein ‚Elogio storico des Giovanni Santi, Vater des großen Raphael', veröffentlicht hatte, worin der echte Stammbaum der Familie Santi aus urbinatischen öffentlichen Actenstücken festgestellt war, ist ein ernsterer Vorwurf. Indessen Quatremère lebte und schrieb in Paris, und Pungileoni's in Italien an versteckter Stelle gedruckte Schrift konnte ihm entgangen sein. Schwerer wiegt die von Rumohr erhobene Anklage, Quatremère habe außer der vita di Raffaello Vasari's andere Künstlerbiographien mit den darin anzutreffenden Aeußerungen über Raphael nicht gekannt. Pungileoni hätte nun leichtes Spiel gehabt, ein maaßgebendes Leben Raphael's zu verfassen, allein

[1]) Bellori (Ed. 1752) S. 63.

er hat sich über die Form der Elogi storici, historischer Predigten mit langgestrecktem Anmerkungsmaterial, nicht hinausgewagt.

Jetzt endlich tritt die Deutsche Gelehrsamkeit ein.

6.

Die Deutsche Kunsthistorie des 19. Jahrhunderts.

Die Anfänge der Deutschen wissenschaftlichen Arbeit, die seit den zwanziger Jahren unseres Jahrhunderts in Rom, wo allein doch diese Dinge damals behandelt werden konnten, sich Raphael zugewandt hat, sind in den Bestrebungen derer zu suchen, von denen die große ‚Beschreibung der Stadt Rom' unternommen worden ist. Bunsen's und Gerhard's Namen sind hier an erster Stelle zu nennen[1]). Platner übernahm die der Neueren Kunst gewidmeten Kapitel. Das Buch sollte Alles umfassen was Rom betrifft. Mit der geologischen Betrachtung des Bodens anhebend, auf dem die Stadt gebaut worden ist, würde es, heute verfaßt, mit den neuesten Schicksalen Roms erst abschließen. Dies Buch ist ein bleibendes großartiges Denkmal der seit Winckelmann in Rom thätigen gelehrten Deutschen Colonie[2]).

Winckelmann's römische Thätigkeit hatte sich der von den Albani's gehegten römischen Gelehrtenwirthschaft verbunden. Der Onkel, der Papst wurde, war der Beschützer Maratta's; der Neffe, der es nur bis zum Cardinal brachte, ist als Protector, ja Freund Winckelmann's von diesem in die Unsterblichkeit mit eingeschmuggelt worden. Justi beschreibt in seinem ‚Winckelmann' die Geschichte des gelehrten Italiens im vorigen Jahrhundert. Das Buch ge-

[1]) Cotta verlegte das Werk. Es ist eines der Ruhmestitel seiner Buchhandlung.

[2]) Welche heute ihre letzte Form in dem freilich in beengterem Sinne nun geleiteten ‚Deutschen Institute' gefunden hat.

hört zu denen, die man gelesen haben muß. Winckelmann's römisches Dasein stand im Zusammenhange mit dem Emporkommen der Deutschen Philologie und hat so viel Natürliches, Nothwendiges gehabt, daß sich nach Winckelmann's Tode immer wieder Deutsche in Rom fanden, die seine Art zu arbeiten fortsetzten. Der hervorragendste darunter war Zoëga, ein Däne von Geburt, den damaligen Anschauungen nach ebenso gut Deutscher. Seine Lebensbeschreibung ist von Welcker vortrefflich geschrieben worden. Zoëga lebte einsam, aber man empfand seine Anwesenheit in Rom. Gleich Winckelmann waren auch ihm antike und moderne Kunst untrennbar, nur daß ihm die Gelegenheit fehlte, für die Neuere Kunstgeschichte etwas zu thun, während sich für die Alte die zu erledigenden Aufgaben zudrängten[1]).

Erst zu Anfang unseres Jahrhunderts empfing die gelehrte Zwecke verfolgende Deutsch-römische Gesellschaft — der die bildenden Künstler selbstverständlich sich anschlossen — in Wilhelm von Humboldt ein sichtbares Oberhaupt. Durch ihn und seine Gemahlin wurde Preußen zu einer Schutzmacht dieser Bestrebungen. Seit Humboldt empfanden die Deutschen Gelehrten und Künstler sich als ein berechtigtes Element in Rom, das mit dem Kunstbetriebe in Deutschland selbst und mit der heimischen Gelehrsam-

[1]) Man wäre ja geneigt, Bottari's Vasari-Ausgabe, die in die Mitte des 18. Jahrhunderts fällt, als etwas Erträgliches und zugleich als das Beste anzuerkennen, was damals zu leisten war, aus dem Grunde, weil die in den ‚Lettere pittoriche' gleichfalls von Bottari gesammelten Briefe der angesehensten Kunstgelehrten der damaligen Zeit von keiner Seite her eine etwa bessere Behandlung Vasari's in Aussicht stellen; aber man nehme Lessing's Aufsatz über Theophilus' Buch von der Oelmalerei, mit wie solider Kritik da einige Stellen Vasari's auf ihre Zuverlässigkeit hin geprüft werden. Warum hätte man nicht damals schon die Quellen Vasari's aufspüren und die verschiedenen Ausgaben vergleichen können?

keit in Verbindung als ideale Vorschule in beiden Richtungen heute auch von der Deutschen Regierung anerkannt worden ist. Auf dem Wege natürlicher Entwicklung war so eine in freier Form wechselnde Vereinigung entstanden, die in Deutschem Sinne das ersetzte, was den Franzosen die durch eine geniale Maaßregel Ludwigs XIV. ins Leben gerufene römische Akademie leistete. Unsere einzelnen Gelehrten und Künstler waren ungebunden; es hielt sie nur die Aufgabe zusammen, Rom von den ältesten Zeiten an als das damals wichtigste historische Phänomen zum Ausgange ihrer Arbeit zu machen. Das Rom, auf dessen Boden man stand, bildete gleichsam den unerforschten Erdtheil, in den man eindringen wollte. Litteratur und Kunst der antiken Zeit und des Zeitalters Dante's oder Raphael's schienen gleichberechtigt und die geistige Förderung der aufstrebenden Bildhauer und Maler ebenso wichtig als der gelehrte Betrieb der Ausgrabungen.

Sei vorausgreifend hier bereits bemerkt, daß der Niedergang unseres Deutschen Institutes zu einer philologischen archäologischen Fachschule leider bereits eingetreten ist. Er wird einst von der Zeit ab datiert werden, wo die von Berlin aus beaufsichtigende Pflege dessen, was das classische Alterthum allein, mit festbetontem Ausschluß der Neueren Kunst darbietet, die Herrschaft behielt. Beschränkteren Naturen dünkt dieser Schulzwang das Heilsamere; Höherstrebenden darf nicht entgehen, daß die freieste geistige Ausbreitung Lebensbedingung für wissenschaftliche erfolgreiche Bestrebungen sei.

Dergleichen aber lag damals noch in weiter Ferne und Niemand hegte Befürchtungen solcher Möglichkeiten. Niebuhr führte Humboldt's Gedanken weiter. Ihm war zu verdanken, daß Cornelius Raphael verstehen lernte. Die oben schon erwähnten Deckenmalereien der Villa Massimi und die frühsten Entwürfe für das Götterzimmer der Münchner Pinakothek entsprangen diesem ersten jugendlichen Verkehre Cornelius' mit Raphael. Die Schönheit dieser

unter Niebuhr's Augen entstandenen Zeichnungen ist nicht Raphael allein, sondern der Bekanntschaft mit den antiken Dichtern zu verdanken, die Niebuhr Cornelius damals vermittelte. Auf Niebuhr folgte der universal angelegte Bunsen, dessen fördernde persönliche Kraft diejenigen noch erfahren haben, die, als ich diese Bemerkungen zum erstenmale drucken ließ, in ihrer letzten Spitze eben zu Grabe getragen wurden. Bunsen ist der eigentliche Urheber der Geschichte der Stadt Rom. Die von ihm geleitete Geselligkeit schuf Arbeiter und Publicum für das Unternehmen, dessen erster Theil auch die Entwicklungsgeschichte der römischen Renaissance enthält. Raphael's und Michelangelo's Biographien mit Beschreibungen ihrer Werke werden in sachgemäßer Fassung darin gegeben. Bunsen selbst machte die Entdeckung von der Disposition der raphaelischen Teppiche in der Sistina, die erste Aufgabe dieser Art die aus dem Geiste wahrer Gelehrsamkeit Raphael gegenüber gestellt und zugleich gelöst worden ist. Es fehlte nicht an neuem archivalischen Material für die Regensten der Neueren großen Meister. Die Forschungen Fea's hatten im Vatican auf Raphael bezügliche Rechnungen ans Licht gebracht. Wäre, was der erste Band der Geschichte der Stadt Rom nur über Raphael enthält, für sich erschienen, so würde die Arbeit bekannter geworden sein. Auch die folgenden Theile enthalten viel ihn betreffendes. Den ersten aber durchweht ein besonders erhebender Strom wissenschaftlicher Begeisterung. Es galt, Rom im höchsten Sinne zu bewältigen. Ueber fast alle Materien wohl ist später maaßgebender geschrieben worden, dennoch sollte Jeder beim Eintritt in Rom diesen ersten Band lesen und seines Urhebers und der Mitarbeiter gedenken.

Bunsen's Interesse an Raphael fand im Kronprinzen (später Friedrich Wilhelm IV.) einen feingebildeten Vertreter in Berlin. Friedrich Wilhelm III. hegte Vorliebe für Raphael. Ueber seinem Schreibtische hing eine Copie der Dresdener Madonna. Der König betrieb die Herstellung weiterer Copien nach Raphael's

Werken; er hat die Madonna Colonna durch Bunsen für das Berliner Museum ankaufen lassen, in dem den damaligen Plänen zufolge ein besonderer Saal Raphael geweiht sein sollte. Diesen Saal hat Friedrich Wilhelm IV. später dann in Sanssouci eingerichtet.

Es ist das Schöne beamtenmäßigem Betriebe ferngerückter geistiger Bewegungen, daß sie Manche in ihren Strom einlenken lassen, die sich unabhängig fühlen und bleiben wollen. Zu den dem römischen Kreise in diesem Sinne verbundenen freien Gelehrten gehörte C. F. von Rumohr. Rumohr war eine jener universalen Naturen, die, wenn sie Arbeitskraft besitzen und vom Glücke äußerlich begünstigt werden, das edelste Material zum Schriftsteller sind. Vorgeworfen könnte ihm nur werden, daß er zu fein geschrieben habe. Seine in breit ausgebildeten Sätzen gegebene Mischung gelehrter Untersuchung mit ästhetischen und historischen Betrachtungen verlangt über bloße einmalige Lectüre des Buches hinausdringendes Studium. Rumohr hing zu wenig davon ab, was die Leute über ihn urtheilten.

Der dritte Theil seiner ‚Italiänischen Forschungen' enthält eine Kritik der Thätigkeit Raphael's. Rumohr weist die Arbeit Quatremère's als unzureichend nach, kann aber kein abgerundetes, eigenes ‚Leben Raphael's' hervorbringen. Er giebt unter dem Titel ‚Ueber Raphael und seine Zeitgenossen' eine chronologische Kritik der Werke, liefert darin aber doch nur den Beweis lebenslänglicher Beschäftigung mit dem Meister in Beobachtungen eines Kenners, der mit Selbstgefühl über die Meinungen Anderer Gericht hält. Er bringt zuweilen gewagte Behauptungen, bedenkliche Schlüsse und unrichtige Daten, aber diese kleinen Auswüchse fliegen vom Ganzen ab ohne dessen Werth zu mindern. Rumohr hat von Allen, die bis heute über Raphael geschrieben haben, am meisten aus dem Besitze selbsterworbener Kenntniß heraus und stilistisch am besten geschrieben. Er ist als ein Schüler Goethe's nicht allein Ge-

lehrter, sondern auch Schriftsteller. Als ein in den höchsten Kreisen lebender Mann kannte er den Werth sorgfältiger Schreibart, die einem Schriftstücke über seinen Inhalt hinaus eine Art von Adel verleiht und seine Glaubwürdigkeit erhöht. Wem die Schwerfälligkeit seines Satzbaues auffällt, wird wissen, daß auch diese Goethe's letzter Art entspricht und in der Zeit lag.

Rumohr erfüllen Gedanken über die gesammte Kunstgeschichte, die er der Gegenwart zu Nutze darlegt. Seine Resultate sind allgemeine historische Notionen. Er erblickt in Raphael einen der Factoren der großen Menschheitsentwicklung und sucht seine fortdauernde Betheiligung an deren Fortschritte zu bestimmen. Es ergiebt sich aus den drei Theilen seiner Forschungen ein Aufbau der Neueren Kunstgeschichte, dessen Spitze die Feststellung des Verhältnisses bildet, in dem der in der Gegenwart lebende Künstler sich zur Summe des bis zu seinen Zeiten Hervorgebrachten zu verhalten habe. Der Standpunkt, den auch Goethe einnimmt: Förderung der Künstler des neuesten Tages durch Betrachtung des früher Geleisteten. Goethe und Rumohr empfanden, wie sehr den Künstlern ihrer Zeit und dem Publicum das Verhältniß zur Kunstgeschichte abgehe.

Rumohr aber gab sich der Ausführung dieser Aufgabe oft zu sehr hin. Als vornehmer reicher Mann, der mit sich allein bescheiden über sich dachte, war er genöthigt, im Verkehr mit Künstlern Herablassung zu zeigen. Auch darf ihm ein zu weit getriebenes Ausdeuten der Kunstwerke vorgeworfen werden. Er betrachtet ein Gemälde, einen Holzschnitt, eine Handzeichnung als eine Geheimschrift, deren Sinn ihm allein sich enthüllte, und verlangt Glauben, wo ihm Beweise fehlen. Er vergeistigt seinen Stoff zu sehr und wendet sich an Leser, welche über die ihm selber zu Gebote stehenden Kenntnisse und Erfahrungen gebieten; ein Besitz, der, wie ihn doch die Erfahrung hätte belehren müssen, Niemandem außer ihm verliehen war. Denn wie er war in Florenz und Umbrien Keiner zu Hause.

Darum wohl haben die ‚Italiäniſchen Forſchungen' keine zweite Auflage erlebt und ſind nur Fachleuten bekannt geworden.

Damals übrigens war nicht bloß Goethe auf nur fragmentariſche Kenntniß Raphael's bei uns angewieſen. Nehmen wir ſeinen hauptſächlichſten Kunſtcorreſpondenten für dieſe ſpätere Zeit, einen Mann, der überall ſelbſt geſehen hatte: Sulpiz Boiſſerée, deſſen Briefwechſel einen feingebildeten, in perſönlichen Verhältniſſen etwas befangenen Gelehrten, zugleich aber immer den Geſchäftsmann zeigt, ſo fühlen wir, wie unſicher ſeine Verſuche ſind, manche Werke Raphael's, die er hier und dort zum erſtenmale ſieht, aus eigenem Gefühl an ihre Stelle zu ſetzen, und wie er die Epochen Raphael's nur im Großen auseinanderzuhalten weiß.

Auf manchen Arbeitsfeldern glaubt Jeder ſo feſt daran, den richtigen Weg betreten zu haben, daß ein baldiges Anlangen an einem erfreulichen Ziele als ſelbſtverſtändlich angenommen wird. Soviel Arbeit könne nicht aufgewendet worden ſein, meint man, wenn nicht ein Reſultat ſich zeigen werde. Es iſt, als ſei die Vorſehung engagiert. Aber — um ein anderes Bild zu wählen — die ſo viel verſprechende Knoſpe erſchließt ſich nie, ſondern war als Knoſpe der Abſchluß einer Entwicklung, die mit ihr abbricht. Rumohr ſchien in ſeinem Buche die Prolegomena zu einem Leben Raphael's geliefert zu haben, das nun zu erwarten ſtand. Alles war, von heute ab vor etwa 60 Jahren, in Rom und Deutſchland bereit, den höchſten kunſthiſtoriſchen Leiſtungen Unterſtützung und Anerkennung zu ſchaffen. Hätte nicht Dr. Gaye von Florenz aus, wo er arbeitete, das Leben Raphael's ſchreiben können? Oder Dr. Kugler, oder Dr. Waagen, die damals ſich für ſolche Aufgaben zu rüſten ſchienen? Oder Rumohr ſelbſt noch einmal die Feder anſetzen? Aber es griff Keiner zu. Und nun ſtellt die weit zurückgeſchlagene Secte der Nazarener den Mann auf, der eine Geſchichte Raphael's ſchreibt und der ſo ſehr Autorität wird, daß ſogar Rumohr zurückſtand. Paſſavant aus Frankfurt am Main,

den der Anblick der Werke Raphael's im Muſée Napoléon einſtmals für die große Aufgabe begeiſtert hatte, verfaßt das ‚Leben Raphael's von Urbino und ſeines Vaters Giovanni Santi', in drei Theilen von 1839 bis 1856 herausgekommen, und durch die 1860 erſchienene franzöſiſche Ueberſetzung zu europäiſchem Anſehen gebracht. Auch ins Engliſche und Italiäniſche wurde das Buch übertragen. Paſſavant und Vaſari ſind heute ſchlechtweg die beiden Biographen Raphael's.

Paſſavant beurtheilt in der Vorrede die Arbeiten ſeiner Vorgänger. Seine Geringſchätzung Rumohr's hat etwas Entſcheidendes für ihn ſelbſt. Er war weder zu ihr berechtigt, noch zu Rumohr's Anerkennung befähigt. Das Gute und Dauerhafte, was Paſſavant geliefert hat', liegt im zweiten, katalogiſchen Theile ſeines Werkes, der in der franzöſiſchen Umarbeitung, die jetzt citiert zu werden pflegt, als ein Muſterwerk daſteht. Paſſavant's Name iſt durch dieſen zweiten Theil berühmt geworden. Anders urtheilen wir über den die Biographien enthaltenden erſten Band, bei dem heute nur noch intereſſant iſt, weshalb er ſeiner Zeit überſchätzt wurde.

Als er nämlich erſchien, waren von den ehemaligen Trägern der nazareniſchen Bewegung Leute von Bedeutung noch übrig, aber kaum noch ſichtbar. Der Stifter allen Nazarenerthums, Overbeck, arbeitete im alten Sinne in Rom ſtill weiter; Veit, Schnorr und Andere in Deutſchland. Daß die Nazarener eine Partei waren, die einmal um die geiſtige Führung der Deutſchen Kunſt gekämpft hatte, war vergeſſen. Unbeſehen wurde Paſſavant als der genommen, der in die Geheimniſſe der raphaeliſchen Exiſtenz mit neuem Lichte am klarſten hineinleuchtete, und doch wiederholte er nur die alten Phantaſiegebilde. Raphael iſt bei Paſſavant der übermächtige, in einen gebrechlichen Körper niedergeſtiegene Geiſt, der dieſe Hülle, für die er eine zu große Laſt bildet, endlich zerbricht. Die Kindheitszeiten in Urbino und Perugia ſind die liebliche, reine Blüthezeit des kindlichen Meiſters. Der Vater Gio-

vanni Santi steht als Künstler Passavant's Meinung nach so gleichberechtigt neben dem Sohne, daß die Nennung auch seines Namens auf dem Titel des Buches gerechtfertigt erscheint. Pungileoni hatte die Santi'schen Familiengeschichten construiert: die Streitigkeiten nach dem Tode des alten Giovanni, den bösen Charakter der Stiefmutter ꝛc., die Passavant aufnimmt, der Alles in den Archiven selbst verglichen zu haben behauptet. Er hat die von Pungileoni in den verschiedenen kleinen Publicationen, die Niemand in Deutschland kannte, gedruckten Auszüge der Acten nur äußerlich zusammengezogen. Ebensowenig gesteht er ein, wie weit Rumohr ihm vorgearbeitet hatte. Von diesem ist die außerflorentinische, mittelitalische provinziale Malerei, die dem jungen Raphael die ersten bedeutenden Eindrücke lieferte, zuerst als ‚umbrische Schule' erkannt worden. Rumohr auch hat die Eigenthümlichkeiten der Lerngenossen Raphael's im Atelier des Perugino zuerst hervorgehoben.

Auch der chronikenhaft-sentimentale Ton, in dem Passavant, erzählt, ist der der Nazarener. Man lese den Brief, worin Overbeck an Veit über die Aufdeckung des Grabes Raphael's im Pantheon berichtet: wie über die Gebeine eines Heiligen wird geschrieben. Tieck hatte in Sternbald zuerst seine Leute so sprechen lassen. Als Cornelius in den Loggien der Münchener Pinakothek eine Kunstgeschichte in Bildern zu malen hatte, gab er Raphael's Entwicklung in dieser Auffassung. Raphael ist in erster Linie der Madonnenmaler. Man dachte sich ihn umgeben von heiligen Visionen. Das auf der Accademia di San Luca in Rom heute befindliche, allgemein für ein Machwerk angesehene Gemälde, das den an der Staffelei sitzenden heiligen Lucas darstellt, dem die Madonna als Erscheinung in's Atelier schwebt, während Raphael, etwa als Lehrling des Evangelisten, Theilnehmer der Scene wird, drückt am besten aus, wie man sich ihn dachte. Was Irdisches aus seinem Dasein nicht fortzuschaffen war, wurde mit einem gewissen Dunste umhüllt.

In Berlin besonders fand Passavant's Auffassung innige Anhänger. In Italien war er bald Autorität. Die Anmerkungen zu Lemonnier's Vasariausgabe beruhen auf ihm. Die Kunsthistorie der Neueren Franzosen fand in Passavant's neuromantischem Katholicismus ein ihr sehr verständliches Element. Rio, Geyer und Clément reproducieren ihn. Sein Einfluß dauert fort.

7.

England.

Die ersten Engländer von Bedeutung, die sich meiner Kenntniß nach über Raphael geäußert haben, sind die beiden Richardson, Vater und Sohn, reiche Reisende, zu Anfang des vorigen Jahrhunderts hochgeachtete Autoritäten. Unter all' den Schwierigkeiten, die damals noch der Befriedigung der Kunstliebhaberei sich entgegenstellten, gingen sie Raphael's Spuren nach und legten ihre Bemerkungen in einem berühmt gewordenen Buche nieder. Sie wollen nur über das sprechen, was sie selbst genau kennen gelernt hatten. Die Position, die sie den bildenden Künstlern innerhalb des Haushaltes der Nationen geben, ist eine männlichere, als ihnen in Italien und Frankreich damals zugestanden wurde, wo die Begriffe ‚Kunst' und ‚Luxus' kaum noch zu trennen waren. Die Richardson's, in freier Weltanschauung erzogene Männer, stellten den bildenden Künstler mit dem Dichter und Historiker auf gleiche Höhe. Die Cartons zu den Teppichen hielten sie für Raphael's vornehmstes Werk. Diese Zeichnungen waren ihnen als realistisch empfindenden Engländern am verständlichsten. Die Nachahmung Michelangelo's durch Raphael — das alte Streitthema, das man im vorigen Jahrhundert als Etiquettenfrage behandelte — gaben die Richardson's zu, urtheilten aber, daß diese Nachahmung Raphael zur Ehre gereiche.

An ihren Schriften hatte Sir Joshua Reynolds sich begeistert,

der in unſer Jahrhundert weit hereinreicht. Dieſer ſtudierte Raphael's vaticaniſche Fresken und copierte ſie zum Theil. Von einem Engländer erhielt er in Rom den Auftrag die Schule von Athen ſo zu wiederholen, daß den Geſtalten die Köpfe der in Rom damals anweſenden hervorragenden Engländer verliehen würden. Als Director der Londoner Akademie kommt Reynolds ſpäter in den öffentlichen Anſprachen ſtets auf Raphael zurück, für den er, noch ehe er mit ſo hoher Autorität bekleidet war, in Zeitungsartikeln eingetreten war, ‚Kennern' gegenüber, die die Teppichcartons auf Grund ſogenannter akademiſcher Regeln meiſterten.

Zu gleicher Zeit ließ Webb die weit ſich verbreitenden ‚Unterſuchungen über die Schönheit' erſcheinen, Geſpräche, die Raphael vorzugsweiſe gewidmet ſind. Auch ihm zufolge zeigen die Cartons zu den Teppichen Raphael's Genie in der höchſten Potenz. Zwar muß der, der in Webb's Dialogen für Raphael einzuſtehen hat, zugeben, es hätten die Compoſitionen der antiken Künſtler einfacher und mit geringerem Figurenaufwande die Stimmung höchſter menſchlicher Momente auszudrücken gewußt; Raphael dagegen wird neben den Alten doch wieder die Kraft eingeräumt, das charakteriſtiſche bewegende Motiv aus Gruppen von Menſchen herausleuchten zu laſſen. Dieſe Ausführungen ſind vielleicht auf Goethe nicht ohne Einfluß geweſen. Uebrigens ſetzen Webb ſowohl als Reynolds Correggio in Betreff der Farbe über Raphael. So hatte auch Mengs geurtheilt. Correggio gab den ſelbſtthätigen Künſtlern des vorigen Jahrhunderts techniſch die größten Räthſel auf und entſprach in ſeiner Weichheit dem Geſchmacke des Publicums. Raphael wurde, was die maleriſche Behandlung anlangt, von Webb und Reynolds als überwunden angeſehen. Die damalige Zeit bewegte ſich trotzdem noch innerhalb der von Raphael ausgehenden Kunſtübung. Kritik derſelben und Rechtfertigung des eigenen Standpunktes erſchien den Malern nöthig. Niemals, ſpricht Reynolds (im Hinblick auf Vaſari) aus, habe Raphael die Trocken-

heit und Kleinlichkeit der Auffassung, die sein Erbtheil von Perugino her gewesen sei, ganz abgelegt. Wo er in Oel male, scheine seine Hand den Pinsel krampfhaft umklammert zu halten, daß Geist und Leichtigkeit dabei zu Schaden kämen. Ja, nicht einmal die correcte Form, die wir auf seinen Fresken bewunderten, finde sich auf seinen Staffeleigemälden gewahrt.

Die englische Kunstkritik des 18. Jahrhunderts erhob sich nicht über der Richardson's Gedankenkreis. Einen Schritt weiter ging erst Roscoe, der in seinem Mitte der neunziger Jahre erscheinenden ‚Leben des Lorenzo dei Medici' Raphael im Zusammenhange mit den Zeitläuften besprach[1]). Wir begegnen bei Roscoe dem Verständniß der Werke und der Kenntniß der betreffenden Litteratur, aber er urtheilt mit der objectiven Kühle über diese Dinge, die dem Historiker auch den höchsten Erscheinungen gegenüber ansteht und die dem englischen Charakter entspricht.

England wurde von der das übrige Europa umgestaltenden französischen Revolution kaum berührt. Es erfolgte im Publicum keine Aenderung der ästhetischen Anschauungen. Reynolds' Autorität wirkte widerspruchslos weiter[2]). Duppa, als er 1816 sein kümmerliches ‚Life of Raffaello' erscheinen ließ, ging wörtlich auf Reynolds zurück. Lord Byron's Briefe und Gedichte ergeben nichts. Dagegen tritt uns aus Shelley's Briefen ein Verständniß entgegen, das ihn, der Byron an Hoheit des Urtheils übertraf, als den ersten Engländer zeigt, der Raphael in modernem Sinne betrachtete. Ueber die heilige Cäcilie in Bologna schreibt er: ‚Du vergissest

[1]) Er widmet ihm einen besonderen Excurs. Auch Tiraboschi hat in seiner Litteraturgeschichte die Geschichte der bildenden Kunst im Zusammenhange mit ihr behandelt, aber die betreffenden Kapitel wirken wie eingeschobene Zuthaten.

[2]) Neue Ausgaben seiner gesammelten Schriften folgten sich. Die letzte erschien in den fünfziger Jahren unseres Jahrhunderts.

im Anblicke des Gemäldes, daß es ein Gemälde sei. Und doch hat Cäciliens Gestalt nichts von dem, was bei uns Realität genannt wird. Sie ist begeisterter innerer Anschauung entsprossen: demselben zur That werdenden Gefühle, dem die gemeißelten und gedichteten Gestalten der antiken Kunst entstammen, die alle späteren Nachahmer in Verzweiflung setzen. Man weiß nicht, was das Geheimniß der Wirkung des Bildes sei: ich nenne es Einheit, Vollendung. Die Figur der Heiligen scheint selbst die Begeisterung zu hegen, mit der sie vor ihrer Entstehung die Seele Raphael's erfüllt hatte. Ihre tiefen, dunklen, sprechenden Blicke sind emporgerichtet. Das kastanienbraune Haar ist zurückgestrichen. Sie hat eine Orgel in den Händen. Sie scheint von der Tiefe ihrer Leidenschaft und Entzückung weniger erregt als in Ruhe versenkt zu sein und durch und durch von warmem und strahlendem Lebenslichte durchleuchtet. Sie horcht auf die himmlische Musik; sie hat, scheint es, selbst gesungen und eben aufgehört: die sie umgebenden vier Gestalten lassen es in ihrer Haltung erkennen, Johannes zumeist, der in sanfter, aber leidenschaftlicher Bewegung und wie erschöpft ihr sein Antlitz zuwendet. Zu ihren Füßen liegen zerbrochene Musikinstrumente. Vom Colorit nur soviel: es geht über die Natur hinaus und es sind ihm doch alle Wahrheit und Sanftheit der Natur eigen.' Das sind Sätze, die wir nachempfinden wie die in Goethe's Briefe, dem hier allerdings anzumerken ist, daß er dreißig Jahre früher geschrieben hatte.

Es ging im 18. und 19. Jahrhundert das Meiste, was von Raphael noch zu kaufen war, nach England. Am reichlichsten flossen die Handzeichnungen dahin ab. Dem englischen Charakter ist ein gewisses Wohlgefallen an ganz exacter Wiedergabe des Sichtbaren eigen, das in der Herausgabe von Facsimiles dieser Blätter seinen Ausdruck fand. Graf Caylus, der in Frankreich die ersten mangelhaften Nachbildungen raphaelischer Handzeichnungen herstellen ließ, wurde von den englischen Stechern überholt. Die

Kostbarkeit der Bände aber, in denen vereinigt diese Arbeiten erschienen, und die dem Streben nach Eleganz entspringende Unvollkommenheit, die ihnen bei noch so bewunderungswürdiger Genauigkeit der Wiedergabe anhaftet, stehen ihrer Brauchbarkeit im Wege. Zuverlässig waren sie nicht. Nun trat die Photographie ein und der Prinzgemahl von England legte mit ihrer Hülfe eine Sammlung aller künstlerischen Aeußerungen Raphael's an, keinen Strich seiner Hand ausgenommen.

Bei der ersten Anfangs der fünfziger Jahre in Paris abgehaltenen internationalen Gewerbeausstellung hatte sich herausgestellt, daß das englische Kunstgewerbe im Material das französische überbiete, in der Form hinter ihm zurückstehe. Man wußte nicht, wie dem abzuhelfen sei. Jetzt zeigte sich, was der rechte Mann an der rechten Stelle leistet: der Prinzgemahl glaubte, daß es möglich sein werde, das nationale Schönheitsgefühl auf ein höheres Niveau zu erheben. Arbeiter und Publicum: Jedermann im Lande sollte besser sehen lernen und Besseres vor Augen haben. Die Art, wie diese Aufgabe angegriffen wurde, und der eintretende Erfolg sind das Wirken seiner Initiative. Auge und Hand mußten gebildet und Schulen dafür eingerichtet werden. Dergleichen in's Werk zu setzen, wäre, sollte man glauben, Mancher befähigt gewesen: das jedoch, wozu es wiederum gerade des Prinzen bedurfte, war die Erkenntniß, als Vorlagen seien nur die besten Stücke gut genug. Wiederum zeigte sich der Segen der Cartons zu den Teppichen. Man unternahm die Herstellung großer Photographien und verbreitete sie über das Land, um es ästhetisch zu befruchten. Die Cartons haben ihre Aufgabe erfüllt. Waren sie früher schon in Verehrung gehalten, so gelten sie der gesammten öffentlichen Meinung heute als eines der kostbarsten nationalen Besitzthümer. Für die Raphaelsammlung des Prinzen wurde ein Katalog angefertigt, der leider nur in einigen, an die größeren Institute verschenkten Exemplaren nach Deutschland ge-

langt ist. Die darin gegebene systematische Zusammenstellung alles dessen, was Raphael gemalt und gezeichnet hat, andererseits was ihm nur zugeschrieben werden darf, gewährt einen Ueberblick über seine Thätigkeit, wie wir sie bei Passavant nicht empfangen.

Passavant gehörte zu denen, deren Herz bei Aechtheitsfragen weit war. Das in Raphael liegende, zur Mythenbildung verlockende Element hatte sich auch auf die Werke übertragen. Vergessene Gemälde Raphael's zu entdecken und ihre Aechtheit durchzufechten, war zur Lebensaufgabe von Kunstliebhabern geworden. Oefter begegnet man in Italien Kunstfreunden, ‚die von einem unbekannten Raphael wissen', jedoch ablehnen die Stelle zu nennen, wo er sich befinde. In Rom lebt ein Geistlicher, der eine ganze Gallerie von Werken Raphael's besitzt, die er allein als solche anerkennt. Um solche Werke sind litterarische Kriege geführt worden, wie um das Abendmahl von San Onofrio in Florenz, dessen Raphaelicität in Florenz so sicher festgestellt wurde, daß es schlechter Ton war, sie zu bezweifeln. Um ‚Apollo und Marsyas', jetzt endlich in Paris angekauft, ist dreißig Jahre gestritten worden. Es gab Fanatiker hier, die Raphael soviel Arbeit nachträglich aufbürdeten, wie er Tag und Nacht weiter schaffend nicht hätte liefern können. Aus inneren Gründen war einem Verehrer des großen Meisters klar geworden, nur Raphael könne dies oder jenes Werk gemalt haben, und es wurde an die Stelle, die es einzunehmen berechtigt schien, auf Grund gewaltsamer Beweise eingeschoben. Je mehr die Zahl dieser Einschiebsel wuchs, um so sicherer fühlte sich jeder Neuhinzukommende, der etwas dieser Art zu besitzen glaubte. Um so geneigter auch waren die mit ihren Ansprüchen bereits durchgedrungenen Besitzer, Anderen durch Gewährung ihrer Anerkennung den gleichen Vorzug zu bereiten.

Der Glaube an ein ächtes Werk ist an sich erfreulicher als die Genugthuung, es als zweifelhaft abzulehnen. Daher in Italien die allgemeine Bereitwilligkeit, Werke großer Meister anzuerkennen.

Niemand verlor dabei, Viele gewannen. Pungileoni hat mit einem gewissen geistlichen Eifer, als gelte es die legendaren Thaten eines Heiligen zu bekräftigen, Raphael's Wirksamkeit zu verbreitern gesucht. Er hätte geglaubt sich selbst zu berauben, wäre er allzu kritisch vorgegangen. Weder er, noch Rumohr, noch Passavant waren Leute, deren kunsthistorische Ueberzeugung mit öffentlicher Lebensthätigkeit zusammenhing, oder die mit Zeitungen zu thun hatten, welche Interessen dienten. Bedenken Andersgläubiger machte den damaligen Raphaelbekennern wenig Kummer, fester Widerspruch trat ihnen kaum entgegen; was sie annehmen oder bestreiten wollten, war ihrem Gutdünken anheimgegeben. So nahm Passavant Pungileoni's Zuwüchse zum Theil willig auf, und auch Rumohr gab sich der Lust hin, neue Werke Raphael's aufzuspüren und als solche zu vertheidigen. Die Sammlung des Prinzgemahls von England erst setzte den Kunstfreund in Stand, Raphael's gesammte Arbeit vergleichend zu übersehen. Sofort fielen eine Reihe von Werken aus. Bald auch trat hervor, daß die ihm sicher zuzuschreibenden Arbeiten nicht, wie von Passavant gethan war, in eine sichere chronologische Reihe zu bringen seien. Hiermit ward Klarheit in die Masse gebracht. Doch haben die Engländer sich schriftstellerisch nicht höher erhoben, als daß auch von ihnen eine Uebersetzung Passavant's geliefert wurde.

England ist das Vaterland der Präraphaeliten, einer producirenden Schule, die in den letzten Jahren auch dem übrigen Europa in Originalen und Photographien sich vorstellte. Der Name Präraphaeliten scheint Raphael zwar auszuschließen. Aber diese durch geschickte Benutzung nachgeahmter Nebensachen scheinbar realistischen Bilder wären nicht entstanden ohne den Passavant'schen Raphael. Süßlichkeit, die sich manchmal bis zur Liebenswürdigkeit zu steigern scheint, romantische Verträumtheit, vorwurfsvolle Resignation bei auf das Höchste gesteigerter Empfindung, die Sehnsucht nach einem neuen Planeten gleichsam, wo man sich heimisch fühlen

dürfte, die Versunkenheit seiner Naturen in unproductive Trauer um Nichts, als ob ‚bei wachen Sinnen sein' nur eine Unterbrechung des Schlafes und das Resultat alles Lebens Wehmuth sei über unverlorene Güter. Diese Gefühle werden von Leighton und Burnes John unter Theilnahme eines Theils des besseren englischen Publicums glorificiert. Es liegt etwas raffiniert Unwahres darin. Die Zeiten werden nicht ausbleiben, wo man von diesen Bestrebungen durchaus nichts mehr wissen wird. Mit dem Raphael der Nazarener stehen sie in Zusammenhang.

8.

Schluß.

Ich habe den Verlauf der Dinge bis zu der Stelle geführt, wo ich um 1870 mein Buch über Raphael begann, das 1872 in erster, 1886 in zweiter Auflage erschienen ist. Die neueste Raphaelforschung ist internationaler Art; zumeist Sache der Universitätslehrer und Museumsbeamten. Diese neue Epoche zu besprechen, muß späterer Geschichtsschreibung anheimfallen. —

Raphael ist mir zuerst in vier Madonnen entgegengetreten, die ich von Kind auf vor Augen gehabt habe. Im Zimmer meines Vaters hing Müller's Stich der Dresdner Madonna, auf die er selbst noch subscribirt hatte, bei meiner Mutter die Belle jardinière von Desnoyers, die Jungfrau im Grünen von Agricola und die Madonna della Sedia wiederum von Desnoyers. Ich sah die Bilder an als etwas, ohne das die Welt nicht zu denken sei und sie haben sich mir so tief eingeprägt, daß, wenn eines von ihnen genannt wird, mir nicht das Original, sondern der Stich zuerst vor die Seele tritt. Ich erinnere mich der Verwirrung, in die mich der erste Anblick der wirklichen Madonna Raphael's in Dresden setzte. Etwas mir durchaus Vertrautes stand plötzlich in ganz anderer Gestalt vor mir: ich hätte, wäre ich um ein Urtheil gefragt

worden, dem Stiche den Vorzug gegeben, denn ich kannte jede Schraffirung darauf und hielt die sich kreuzenden Linien eine nothwendige Eigenschaft des Werkes. Rechne ich zusammen, was in den Wohnungen unserer Freunde an Werken Raphael's in Stichen zu finden war, so kann ich behaupten, daß ich im Anblicke seiner gesammten Thätigkeit aufgewachsen sei. Bei Homeyer's, die neben uns wohnten, hingen die vaticanischen Fresken in Volpato's Stichen, bei Gerhard's Angelo Doni und seine Frau, die Farnesina und viele Madonnen. Alle diese Stücke kannte ich einzeln genau, so wenig aber lag damals die herrschende chronologische Anschauung in der Luft, daß mir nicht einfiel diese Werke als Resultat einer Lebensentwicklung anzusehen, deren fehlende Theile gesucht werden müßten. Auch hörte ich nirgend über Raphael sprechen. Eingepflanzt war mir nur, diese Darstellungen als das Vornehmste im Bereiche der bildenden Kunst anzusehen. Die Raphael zugeschriebenen Gemälde des Berliner Museums, auch die Teppiche, erweckten meine Theilnahme nicht.

Den Anstoß zu einer andern Anschauung der Dinge gab das Erscheinen von Guhl's Künstlerbriefen. Sie haben, es sind nun schon viele Jahrzehnte her, in Berlin das Interesse des Publicums für neuere Kunstgeschichte plötzlich hervorgerufen. Persönlicher Zusammenhang der Werke und ihrer Urheber wurde sichtbar. Man las, wie die großen Künstler gedacht hatten, wie das Leben sie erzog und formte, wie ihre Werke sich als Producte ihrer Existenz erklären ließen. Raphael und Michelangelo wurden zu Persönlichkeiten. Zugleich zeigte Guhl, wie man es anzufangen habe, diesen Dingen selbständig weiter nachzuforschen. Die von ihm citierten, wenig zahlreichen Bücher standen in der königlichen Bibliothek. Ich installierte mich im letzten obersten Winkel des großen Baues in vollkommenster Einsamkeit und ruhte nicht eher, als bis ich in der dort aufgestellten Litteratur zu Hause war, um die fast Niemand sonst sich damals kümmerte. Dazu bot das königl-

liche Kupferſtichkabinet die nöthige Ergänzung. Das heutige lebendige Treiben erfüllte dieſes Inſtitut noch nicht. In den ſtillen Räumen hallten nur ſelten Schritte oder gar Geſpräche wieder. In jener Zeit gelangte ich zum erſtenmale nach Rom.

Ende Mai 1857 kam ich an. Die Stadt war von den Franzoſen beſetzt. Das alte Rom Pio nono's. Der Schwarm der Winterfremden war ſchon davongeflogen. Die Stadt, damals noch völlig in ſich verſunken und von keiner Eiſenbahn berührt, ſchien im Sonnenſchein erſtarrt wie in einem unbewegten Meere auf ewig vor Anker zu liegen. Die heißen Straßen, die erſt Abends ſich belebten, waren verlaſſen, wenn ich Morgen für Morgen mich im ſchmalen Schatten der Häuſer haltend zum Vatican pilgerte, wo ich die unendlichen Treppen hinaufſtieg und die mir bald wohlbekannten Gänge durchwanderte, deren mauerkühle, vom leiſen Dufte der im päpſtlichen Garten blühenden Orangen durchhauchte Atmoſphäre mich manchmal in der Erinnerung noch umgiebt. An manchen Tagen begegnete ich keiner Seele auf dieſem Wege durch den ganzen Palaſt. An der Thür zu der ich wollte, wurde der Cuſtode durch langſam verhallendes Geläute herbeigelockt, er ließ mich ein und ging wieder. So habe ich lange ungeſtörte Stunden dort und in der Farneſina, die ebenſo verlaſſen dalag, zugebracht. Hier lebte ich mich allmählich in Raphael's Werke ein, um endlich zu wiſſen, was ich ſähe. Nicht ſo ſchnell wird dies Wiſſen erlangt. Abends, wenn ich wieder in meiner Stube auf dem Capitol ſaß, ſchrieb ich nieder, was ich Tags über geſehen. Aus der Erinnerung beſchrieb ich die Gemälde. Jeden Umriß und jede Farbennüance glaubte ich mir eingeprägt zu haben und mußte ſtaunen über den geringen Reſt dieſer Eindrücke, wenn ich ſchreiben wollte.

Ich war mit dieſen Eindrücken damals ganz einſam. Es fehlte mir noch jede Kenntniß der Handzeichnungen. Unſere öffentliche Litteratur kümmerte ſich wenig um Raphael. Meine Umgebung hatte archäologiſche Intereſſen und Cornelius äußerte ſich nur im

Allgemeinen in dem Sinne, daß Raphael und Michelangelo zwei höher stehende Wesen waren, an die mit Kritik nicht gerührt werden dürfe. Raphael und Michelangelo erschienen mir als ein und dieselbe productive Macht, zwei Personen, die wie Frühling und Sommer desselben Jahres nebeneinander standen. Was Rom übrigens an öffentlicher Malerei beherbergte, meist Werke der Bologneser, fiel vor ihnen ab; näher standen ihnen die antiken Sculpturen, deren endlose Stücke, in gleicher Einsamkeit im Vaticane aneinander gereiht, ich zu bewältigen suchte. Hierfür hatte ich Brunn, der, noch jung damals, von der Anschauung Winckelmann's im alten Sinne der Deutsch-römischen Bunsen'schen Schule getragen ward. Er sah, wie sehr man die neuere Kunst vom Trecento bis Cinquecento bedürfe, um die Entwicklung der antiken zu verstehen, während mir die Erkenntniß der Neueren ohne die der Antike ebenso unmöglich scheint.

In meinem Buche über Michelangelo habe ich Raphael's Werken so viel Raum angewiesen, als ihnen neben denen Michelangelo's gebührt. Raphael hatte kein volles Menschenleben gelebt wie dieser. Michelangelo zog tiefe Fahrgeleise, Raphael hat etwas von einem Geiste gehabt, der über der Erde wandelnd keine irdischen Fußtapfen hinterließ. Ich habe im Leben Goethe's dargelegt, wie Goethe's Erlebnisse unentbehrlich seien für die Erklärung seiner Dichtungen, Schiller dagegen, so stürmisch auch sein Dasein war, als Dichter unabhängig erscheine von dem was er erlebte; wie er ganz anders vom Schicksal dahin oder dorthin habe geführt werden können, um doch vielleicht die gleichen Schöpfungen hervorzubringen, wie sein Geist in höheren Regionen die eigentliche Wohnung gehabt habe, und seine Dichtung nur als in diese gehörig zu betrachten sei. Dasselbe gilt von Raphael. Ich ahnte dies Verhältniß bei der ersten näheren Bekanntschaft. Wir vermissen den

[1]) Zehn ausgewählte Essays. 2. Aufl. S. 7 ff.

Mangel schriftlichen Materials für Raphael nicht. Für unsere Blicke ist er den römischen Verhältnissen seiner Zeit entwachsen. Was liegt uns heute am bewundernden Staunen Leo's X. und der Römer anno 1517, wo Calcagnini geschrieben haben mag? Aus seiner Stellung als Hofmaler und Hofarchitekt des Vaticans hat Raphael in vier Jahrhunderten heute sich zu einer der mächtigen Gestalten entwickelt, deren Lebenszeit nun nach Jahrhunderten weiterzählt. Es wird die Menschheit vielleicht einmal auch von Goethe's interessanten Erlebnissen nichts mehr hören wollen und Jeder sich nur an seine besten Werke halten. Die Männer müssen dann in ganz einfacher Art neu construiert werden. Ich sage mir was Raphael anlangt: die Natur brauchte eine solche Erscheinung für ihre schöpferischen Zwecke. Die Natur ist weder geizig, noch verschwenderisch: sie bewirkt das Nothwendige. Für die Entwicklung der modernen Menschheit sind Anschauungen, wie Raphael sie lieferte, unentbehrlich. Fast scheint es, als ob die ihm vom Schicksal zugewiesene Rolle heute erst beginne. Was wollen jene Photographien heute schon besagen, die der Prinzgemahl sich mühsam überall beschaffen ließ, um seine Sammlung einer Zeit als Unicum in Europa zusammenzubringen? Heute kann sich Jeder an jeder Stelle der Erde eine solche Sammlung vollständiger mit geringen Kosten herstellen. Aus den Lichtbildern des Skioptikons dringt Jedem, der nur die Augen öffnen will, Raphael's ganze Entwicklung entgegen. Jeder Student kann im Laufe eines Semesters mehr über Raphael erfahren, als vor fünfzig Jahren die vornehmsten Kenner wußten. Zu der Zeit, wo ich als Kind die Sistinische Madonna in meines Vaters Stube sah, wußten vielleicht einige tausend Leute überhaupt von ihr. Lange Zeit war der Prinzgemahl der einzige dann, dem es erlaubt worden war, das Dresdner Original in einem Exemplare photographiren zu lassen. Heute ist diese einzige Madonna in nicht mehr zu zählenden Exemplaren über die ganze Erde verbreitet.

Und wie wirkt sie! Ich hatte mir die Dresdner neueste ganz

große Phototypie einrahmen lassen und in meinem Zimmer aufgestellt. Nach kurzer Zeit empfand ich mich wie bedrängt, denn diese Gestalten, Mutter und Kind, hefteten ihre Blicke zu sehr auf mich. Dann war mir, als gehöre dieser Raum nicht mir, sondern der Madonna. Als dürfe vor ihr nicht gesprochen werden. Ich stellte das Gemälde in ein anderes stilles Zimmer. Darauf erzählte mir ein Freund, es sei bei einem Familienfeste diese Madonna jungen Leuten zum Geschenke gemacht worden. Es habe eine Ueberraschung stattfinden sollen und die eingeladene Gesellschaft sei unversehens in das Zimmer geführt worden, wo die Madonna stand. Es sei eine plötzliche Stockung der Gedanken eingetreten und Einige von den Anwesenden seien in Thränen ausgebrochen.

Von der Lebensarbeit eines solchen Menschen wird Jeder wissen wollen. Raphael ist zu einem der Elemente geworden, auf dem die höhere Bildung des menschlichen Geistes beruht. Wir möchten ihm näher treten, weil wir seiner zu unserem Wohlsein bedürfen.

Buchdruckerei von Gustav Schade (Otto Francke) in Berlin N.

Verlag von Wilhelm Hertz in Berlin.

(Besserſche Buchhandlung.)

Clemens Brentano's Frühlingskranz aus Jugendbriefen ihm geflochten, wie er ſelbſt ſchriftlich verlangte (Neudruck der Ausgabe von 1844). (Mit einem Vorwort von **Reinhold Steig.**) Geheftet M. 3,60, gebunden in Leinwand M. 4,60, in Halbkalbleder M. 6,60.

Brüder Grimm, Kinder- und Hausmärchen. Große Ausgabe. Herausgegeben von **Herman Grimm.** (Enthält 210 Märchen.) Mit 4 Aquarelldrucken von Profeſſor Mohn. In hübſchen Leinwandband gebunden M. 4,—.

Herman Grimm, Leben Michelangelo's. 2 Bde. 7. Auflage. Geh. M. 9,—, geb. in Leinwand M. 11,—, in Halbfranz M. 13,—.

Herman Grimm, Homer's Ilias. 1.—9. Geſang. Geheftet M. 6,—, gebunden M. 7,—.

— Desgleichen. 10.—letzter Geſang. Geheftet M. 8,—, gebunden M. 9,—.

Ernſt II., Herzog von Sachſen-Coburg-Gotha. Aus meinem Leben und aus meiner Zeit. Bearbeitung in einem Bande. 46 Bogen Lexikon-Oktav. 1892. Geheftet M. 10,—, gebunden in Leinwand M. 11,50, in Halbkalbleder M. 13,—.

Goethe's Briefwechſel mit einem Kinde. (Bettina von Arnim.) Seinem Denkmal. Vierte Auflage. Herausgegeben von **Herman Grimm.** Elegant geheftet M. 6,—, gebunden in Leinwand M. 7,20, in feinſtem hellen Halbkalbleder M. 9,—.

Herman Grimm, Goethe. Vorleſungen, gehalten an der Königlichen Univerſität zu Berlin. Fünfte Auflage. 1894. Geheftet M. 7,—, gebunden M. 8,20, in Halbkalbleder M. 10,—.

Briefe Goethe's an Sophie von La Roche und Bettina Brentano nebſt dichteriſchen Beilagen, herausgegeben von **G. von Loeper.** 8°. Elegant geheftet M. 6,—, gebunden M. 7,20.

Goethe und Gräfin O'Donell. Ungedruckte Briefe mit dichteriſchen Beilagen, herausgegeben von **R. M. Werner.** Mit zwei Portraits. 8°. Elegant geheftet M. 6,—, gebunden in Leinwand M. 7,20, in fein Halbkalbleder M. 11,—.

Verlag von Wilhelm Hertz in Berlin.
(Besserſche Buchhandlung.)

David Heß, Joh. Caspar Schweizer. Ein Charakterbild aus der franzöſiſchen Revolution. Eingeleitet und herausgegeben von **Jakob Bächtold.** Geheftet M. 6,—, gebunden M. 7,20.

Erinnerungen und Leben der Malerin Louiſe Seidler. Aus handſchriftlichem Nachlaß zuſammengeſtellt und bearbeitet von **Hermann Uhde.** Zweite umgearbeitete Auflage. 8°. Elegant geheftet M. 7,—, gebunden M. 8,20.

Jugenderinnerungen eines alten Mannes. (W. v. Kügelgen.) Fünfzehnte Auflage. Volksausgabe. Elegant geheftet M. 3,—, nett gebunden M. 4,—.

Goethe's und Carlyle's Briefwechſel. 1887. Geheftet M. 6,—, gebunden in Leinwand M. 7,20, in Halbfranzband M. 9,—.

Otto Brahm, Schiller. In zwei Bänden. Band I. 1888. Geheftet M. 4,—, gebunden M. 5,—. Band II. Erſte Hälfte. 1892. Geheftet M. 3,60, gebunden M. 4,60.

Julian Schmidt, Geſchichte der deutſchen Litteratur von Leibniz bis auf unſere Zeit. (Wird fünf Bände umfaſſen.) Erſchienen ſind Band I bis IV. Lexikon-Oktav. Preis von Band I bis III jeder geheftet M. 7,—, gebunden in Leinwand M. 8,—, in fein Halbfranzband M. 10,—. Band IV geheftet M. 8,—, gebunden in Leinwand M. 9,—, in Halbfranzband M. 11,—.

Adolf Schöll, Goethe in Hauptmomenten ſeines Lebens und Wirkens. Geſammelte Abhandlungen. Groß 8°. Elegant geheftet M. 9,—, gebunden in Leinwand M. 10,20, in feinſtem Halbkalblederband M. 12,—.

Das Leben Emma Förſter's, der Tochter Jean Paul's, in ihren Briefen. Herausgegeben von ihrem Sohne **Brix Förſter.** Mit einem Bilde. 1889. Geheftet M. 4,—, gebunden in Leinwand M. 5,—.

Bernhard Suphan, Friedrichs des Großen Schrift über die deutſche Litteratur. 1888. Geheftet M. 1,80.

B/L

89054437108

b89054437108a